INFLUENCIAS ANDALUSÍES EN EUROPA EN LOS ÁMBITOS DE LA MÚSICA Y EL RITMO

Abbès JIRARI

Traducido por: Kenza EL GHALI

2011

LIBRAIRIE DAR ESSALAM
IMPRESSION – EDITION – DISTRIBUTION
AV,TONKIN IMM 23 N° 2
DIOUR JEMAA RABAT

DEPOT LEGAL :
ISBN :

Mis agradecimientos a todas aquellas personas que, de una forma u otra, me han ayudado durante la elaboración de este trabajo: primero a mi marido y a mis hijos por su paciencia, al profesor Jirari y a su esposa Hamida por su apoyo y su confianza, al profesor Sabia por haber leído la última versión de esta traducción y por sus valiosas sugerencias.

K. E.

Tabla de transliteración

a	ا
b	ب
ṯ	ث
t	ت
ğ	ج
ḥ	ح
j	خ
d	د
ḏ	ذ
r	ر
z	ز
s	س
š	ش
ṣ	ص
ḍ	ض
ṭ	ط
ẓ	ظ
ʿ	ع
ġ	غ
f	ف
q	ق
k	ك
l	ل
m	م
n	ن
h	ه
u	و
i	ي
.	

Las vocales largas las hemos acentuado (á, ú, í) y las consonantes geminadas las hemos duplicado sin separarlas con guión (Alláh, Muḥammad, muaššaḥát…)

Índice

Nota de la traductora

El libro *Influencias Andalusíes en Europa en los ámbitos de la música y del ritmo* se dedica a uno de los temas más importantes en relación con la historia común de la cultura y del arte entre Oriente y Occidente, con la historia cultural de Al- Ándalus en el campo de la música y del ritmo. Es un tema que merecía y sigue mereciendo más interés de parte de los investigadores. Sin embargo, mi tarea al pasar el texto del árabe al español no fue nada fácil sobre todo en lo que atañe a la dificultad que plantean los textos mencionados como citaciones, sacados de fuentes árabes y de obras maestras antiguas, cuyo vocablo abunda en palabras actualmente en desuso y no tienen correspondencia en la lengua española. Pero mientras estaba buscando sobre el tema para familiarizarme con su sentido y contenido, caí sobre una traducción breve y abreviada del libro *Influencias Andalusíes en Europa en los ámbitos de la música y del ritmo* en la página web realizada por Mohamed Ahnat sin autorización del autor Abbès JIRARI. No lo ha citado ni le había atribuido el atrabajo, apropiándose así del fondo y de la forma siguiendo integralmente el esquema del texto original. Sin embargo, tampoco fue correcta ni adecuada esta traducción en relación con la interpretación y comprensión de algunos datos e informaciones. Deseamos que esta versión completa del libro en lengua española goce del interés del lector, participe en el acertamiento de los puntos de vista en su variedad y facilite acceso a nuevas sendas de investigación para ir más allá del puente.

Fez el 24 de septiembre del 2011

Introducción

La problemática de la influencia

El objetivo de esta investigación se concreta en el estudio del aspecto cultural, en tanto que facultad creadora de los árabes y musulmanes, cuando su posición e influencia en todo el mundo –específicamente en su faceta científica– superó todos los niveles.

A través de Al-Ándalus, abordaremos el tema de la música árabo- musulmana como partícipe en la formación de la música europea durante la Edad Media, y el papel que desempeña esa participación en la comprensión de dicha formación. No obstante, suelen presentarse dificultades a la hora de abordar el aspecto teórico-histórico de la música europea medieval, por ser oral y por la escasez de documentos: los más antiguos datan de los siglos IX y X, y están relacionados en su mayoría con la música religiosa, por una parte, y la popular, por otra. La tónica general de estos documentos, sobre todo los relacionados con la música popular, es la ambigüedad en cuanto a cadencias melódicas y formas de composición, además de su accidental espontaneidad e improvisación.

Las indagaciones históricas y artísticas confirman el carácter popular y galo-romano de la música europea antes de relacionarse con la árabo-musulmana. Cabe destacar las influencias judía y cristiano-latina y su música religiosa en estos géneros, además de la influencia de la Iglesia, sobre todo la aramea en Irak y

Siria. Y no es de menor grado la influencia griega y su carácter occidental antes de la llegada del Islam; ese carácter occidental que, probablemente después, facilitó la aceptación de las emanaciones árabo-musulmanas por parte de los europeos. Así, al propio emperador Carlomagno le gustaba celebrar, en templos particulares, misas a la manera oriental. Son, pues, claras relaciones de correspondencia entre la Iglesia occidental y la oriental.

El canto religioso gregoriano[1] marcaba el carácter de la Europa de aquel entonces y, por consiguiente, simboliza la unión de la Iglesia católica en tiempos de San Gregorio Magno, sexagésimo cuarto Papa de la Iglesia Católica (590-604 d.C.), el mismo que aspiraba, además, a la consolidación de todos los ritos religiosos.

Sin embargo, el nuevo canto eclesiástico se caracterizaba por una singular expresión corpórea, consistente en su reducida modulación y monótona melodía, y que determina el texto latino.

Hay que esperar hasta los siglos X y XI para asistir a una liberación del canto europeo, polífono esta vez, influenciado por la corriente árabo- musulmana; un canto "irreligioso", musical y épico.

En cuanto a la relación entre la música europea medieval y la moderna, podemos hablar de una separación por desconocimiento y por considerarse, por parte del público, a la música medieval como muerta e indeseable; la desaparición de antiguos instrumentos y el uso de otros modernos, además de la relación de la

---

[1] Para más detalles, véase Charles Nef. *Historia de la música*, Paris: Payot. 1948, pp. 31- 46.

música medieval con estructuras poéticas desconocidas por el público, cuando los árabes y musulmanes, en cambio, conservaron la forma de sus notas musicales, así como el *zéjel* como forma de composición poética.

La música árabo-musulmana, tanto oriental como norteafricana, se ha convertido en un fenómeno sociocultural y un campo de investigación para sondear los fundamentos de la música europea, que perdió gran parte de sus trazos medievales.

Cuando hablamos de la música europea nos referimos a la música de los países mediterráneos; en concreto, del sur del Mediterráneo que constituía la parte más viva del continente, sobre todo Italia, Grecia, España, Portugal y Francia, países que conocían un constante movimiento cultural desde los fenicios y los cartagineses. Y cuando hablamos de la música árabo-musulmana[1] nos referimos a la música que apareció y

---

[1] Esta denominación puede contradecir la posición del Islam en cuanto a la música y el canto. En muchas aleyas del Sagrado Corán y en la Tradición profética, se habla de esta posición. Dice *Aláh* en la Sura de Luqman (31, 5): "*Hay hombres que compran palabras frívolas para extraviar del camino de Dios sin conocimiento y las toman a burla. Esos tendrán un castigo infame*". Se dice que esta aleya fue revelada en relación a un miembro de la tribu de los *Quraysh* que había comprado una esclava cantora para que cantara canciones de sátira y de burla contra el Profeta, que Aláh le dé Su gracia y paz. Con "*palabras frívolas*" (lahwu al-ḥadíṯ) se quiere decir "*el canto*" en base a lo que afirman los ulemas y los eruditos que se basan en ḥadices del profeta (SAU) como el ḥadíṯ referido por Ibn ‘abbás y que dice: "Soy mensajero encargado de romper oboes y tambores", y este otro referido por ‘áisha, esposa del profeta: "si se muere alguien dejando en su casa una *ǧária* cantante, no recéis por él". Según otro ḥadíṯ también referido por Abdullah: "el canto siembra hipocresía en el corazón". Esta posición empujó a Abú

prosperó en esos países, donde se mezclaron ricas y diversas culturas, en una historia milenaria, desde el Magreb hasta el Extremo Oriente. Espacio y tiempo se conjugan, pues, para abarcar este acervo musical, "caracterizado por ser *singular*, diferente de los demás géneros musicales primitivos; y de los occidentales modernos."[1]

La música árabo-musulmana de honda raíz teórico-filosófica es de jaez vivo y fértil en cuanto a su poderío para dar y recibir, como flujo de su energía a través de las

---

ḥanífa y a Ibn ḥanbal a prohibir el canto, mientras el Imám Málik y Aššáfi'í lo consideran objeto de aversión. Ello hizo que muchos sabios y ulemas se interesaran por esta cuestión y escribir obras sobre el canto y sobre si es lícito o no escucharlo. Creemos que el canto y la música pueden ser prohibidos cuando se trata de tipos libertinos y disolutos, cuando transgreden los valores del pudor y desembocan en la lujuria y la falta de vergüenza. Cuando no es el caso, es decir cuando se trata de un tipo de música que permite al ser humano expresar su alegría y demostrar su felicidad en fiestas privadas o públicas o para descansarse, lo consideramos permitido. Lo que apoya nuestra tesis e incita a seguir estudiando este campo es el hecho de que "las personas que tienen conciencia de su importancia y valor para las ciencias lo consideran como el resto de las ciencias. Sólo se dedicaban a su estudio los notables entre los sabios y ulemas y los más nobles entre ellos" como lo afirma Muhammad Ibn Aṭṭaíeb al-'alamí, según Muhammad Al-bu'ṣámí (véase *Al-anís al-muṭrib fí man laqítuhu min udabá-i al-maġrib*) p. 139, ed. Princeps. Sin embargo, esta posición no concierne únicamente el Islam sino que la encontramos en todas las religiones. Éstas prohíben la música "cuando la gente la utiliza en dominios fuera de los tratados por los sabios, como en juego y diversión, en incitación a los goces y las tentaciones de la vida" *Tratados de Ijuán aṣṣafá ua Jillán al-uafá* (Los hermanos de la pureza), Ed. Dár Sader, Beirut. Vol. I, p. 210.

[1] Kurt Zacks. *Patrimonio de la música universal*. Trad. al árabe de Samíḥa Al-Júlí, El Cairo, 1964, p. 20.

generaciones. No obstante, lo puramente árabe de esta música está sustentado por sistemas artísticos y tradiciones, influenciados por otros árabes, tales como los babilonios, los asirios y los caldeos. En cuanto a la influencia griega, ésta se considera tardía por estar configurado el original arte musical árabe.

Primera parte

Circunstancias y naturaleza del contacto

Podemos hablar de una infinidad de elementos de reciprocidad y de contactos entre Europa y el mundo islámico desde la Conquista hasta las Cruzadas. Los traslados individuales y colectivos, los contactos personales, las expediciones científicas y las traducciones consolidaron estas relaciones.

Después de conquistar Al-Ándalus en 711, los musulmanes llegaron hasta Sicilia, Cerdeña, Córcega y el sur de Italia. Conquistaron, asimismo, y expandieron su hegemonía "sobre la mitad de la actual Francia que se extiende desde orillas del río Loira hasta el Distrito de Château-Gontier"[1]. Incluso después de la derrota de Abderraḥmán El-ġafikí frente a Carlos Martel cerca de Poitiers en el año 732, los musulmanes "empezaron a recuperar sus anteriores posiciones para luego permanecer dos siglos más en Francia. Fue cuando el gobernador de Marsella les entregó la provincia de Provenza en el año 737, donde permanecieron hasta finales del siglo X; conquistaron asimismo Aral en la provincia de Saint-Tropez en el año 889, la provincia de

---

[1] Gustave Le Bon. *La civilización de los árabes*. Trad. Adil Zaitar, Ed. Dár Iḥyá al-kutub al-'arabía, 1945-1363, ed. 1º, p. 384.

Gala y Suiza en el año 935 y llegaron, según algunos historiadores, hasta la ciudad de Miss”[1].

A finales del siglo XI, empezó la reconquista cristiana con la recuperación de ciudades de Al-Ándalus como Toledo por Alfonso VI de Castilla en el año 1085, y Zaragoza con su adhesión a la Corona de Aragón en el año 1118. Fue cuando los musulmanes perdieron Sicilia tras su derrota en Italia, a mediados del siglo XI.

Estos acontecimientos confirmaron la supremacía del Occidente cristiano y fueron una señal de alarma de lo que estallaría más tarde en las Cruzadas, que llegarán hasta Oriente a partir de finales del siglo XI (1095). Esas Cruzadas significaron la llegada a Palestina con la ocupación de Jerusalén, aunque, en realidad, apuntaron a una hegemonía militar y económica sobre el este de la Cuenca Mediterránea, así como a una debilitación de los musulmanes.

En Al-Ándalus, la pérdida de Granada en el año 1491, tras la unión de las Coronas de Castilla y Aragón, supuso el último acontecimiento que pondría fin a la presencia musulmana.

Durante la Reconquista, los cristianos se unieron y tuvieron como aliados a los demás europeos, sobre todo los franceses desde el siglo XI. Después de recuperar Toledo, Alfonso VI convocó a un gran número de religiosos franceses y recibió, asimismo, a otros grupos de la abadía de Cluny con motivo de la boda de Alfonso VI con la princesa Constanza, hermana del príncipe y

---

[1] *Ibid*., p. 387.

poeta Guillermo IX,[1] que se casaría a su vez con una princesa española, hija del Rey Ramiro de Aragón.

Estos lazos consolidaron las relaciones entre España y Francia a nivel militar, científico y eclesiástico. No obstante, la peregrinación a Santiago de Compostela fue una oportunidad de encuentros e intercambios entre los cristianos españoles y franceses. Por otra parte, las expediciones de los curas consolidaron las relaciones entre la Iglesia de Occidente y la de Oriente. Entre estas expediciones, cabe mencionar, ya desde el siglo VIII, la migración de los sacerdotes sirios que se instalaron en el sur de Italia tras la Guerra Iconoclasta, cuando otros sirios arameos se trasladaron a partir de la baja Edad Media a Europa, sobre todo a España y Francia. Todas esas relaciones tuvieron como denominador común la cristianización del legado islámico, como la campaña que se dirigió hacia Barbastro en el año 1064, donde participaron muchos franceses bajo el mando del Duque de Aquitania Guillermo VIII.[2]

Estos cristianos eran reyes, príncipes, curas y ricos de alta alcurnia que intentaron erradicar, para luego exterminar, las manifestaciones de la civilización y la cultura árabo-musulmanas: hicieron de los artistas e intelectuales musulmanes sirvientes en sus palacios, y de sus mujeres, esclavas. Después de ganar en Barbastro el año 456 se pretendía "que el gran jefe de la caballería de Roma se apoderara de casi 1500 esclavas, todas

---

[1] Lo citaremos más adelante.

[2] Lévi Provençal supone que Guillaume puede ser el hijo del príncipe poeta. Véase: *El Islam de Occidente*. Ed. Maisonneuve Paris, 1948. p. 303.

vírgenes"[1]. Cuando decidió el rey romano dejar la ciudad y regresar a su tierra "escogía de las mujeres musulmanas miles y miles de criadas y jóvenes vírgenes, bellas y hermosas, para regalarlas a sus superiores y amigos"[2].

Ibn Al-Kinání, médico cordobés, aporta el siguiente testimonio al describir una velada: "Asistía un día a una fiesta de la cristiana hija de Sancho, rey de los vascos, esposa del tirano Sancho, hijo de García, hijo de Fernando durante uno de los frecuentes viajes que hice a la corte de este príncipe en la época de la *fitna*. En el salón había cierto número de bailarinas cantantes musulmanas, regalo de Sulaimán Ibn Al-ḥakam, cuando era Emir de los Creyentes en Córdoba. La cristiana le hizo una señal a una de ellas, y ésta tomó un laúd y cantó estos versos:

¡Compañero de mi alma!
¿Por qué la brisa cuando sopla viene mezclada con olores Jalúq?
La brisa sopló de la tierra de los míos trayendo,
dulces perfumes de mi amor.
Que Dios riegue la tierra en la que habita mi amor, cuello de cisne,
cuyo recuerdo enciende llamas en mi corazón.
Mi corazón en dos pedazos se partió
De uno se apoderó él y el otro conmigo permaneció
para alojar su recuerdo y su amor.

---

[1] Ali Ibn Bassám Al-Uanšarísí, *Addajíra fí maḥásini ahli al yazíra*, Trad. Iḥsán Abbás, vol.3, p. 182. Ed. Dar Aṭṭábe'a Al-'arabía li-l-kitáb, Libia-Túnez.
[2] Op.cit. p. 185.

El canto de la esclava fue perfecto y a la cristiana la rodeaban otras esclavas y damas de compañía, tan bellas y hermosas que las tomaban por cuartos de luna…”[1]

Por otra parte, los religiosos tuvieron contacto directo con el mundo islámico cuando, por ejemplo, el Papa Silvestre II (Gerberto de Aurillac), nacido hacia el año 940 en Aquitania, cursó sus estudios en árabe en las ciudades de Córdoba y Fez.[2] A este propósito la leyenda dice que “era hijo bastardo, niño hallado en la puerta de uno de los conventos en 945, fue nombrado Papa en 999 con el nombre de Silvestre II. En realidad no era más que un niño árabe”[3].

Asimismo, Luís IX de Francia, también conocido como San Luís de Francia, fue el último monarca europeo que emprendió el camino de las Cruzadas contra los musulmanes, en lo que luego se llamaría la Séptima Cruzada, entre 1249 y 1250 en Egipto. En este contexto, los hombres de letras cristianos tuvieron semejante papel en su contacto con el Mundo Árabe. Entre ellos se encontraban trovadores y juglares[4]. Cabe mencionar, por ejemplo, al príncipe poeta el Conde Guillermo de Poitiers, conocido también como Guillermo IX de Aquitania, que participó en la primera Cruzada tras la caída de Jerusalén entre los años 1101 y 1102; al trovador provenzal Marcabrú, que se instaló en España el

---

[1] *Ibid*., p. 318.

[2] Fue él quien trasladó las cifras árabes a Europa después de haberlas aprendido en la *Qaraouiyine,* véase Abdelhádí Attází, *Ğámi'al-qarauiyín*, Ed. Iera, ḍar al-, Beirut, 1972, Vol. I, p. 115.

[3] ḥonky Zegred**,** *El sol árabe brilla sobre Occidente,* Trad. Fárúq Baidún y Kamal Dasúqí, Ed. Al-maktab attiğárí, Beirut, p. 534.

[4] Explicaremos este asunto más adelante.

año 1135 y escribió una considerable poesía cristiana elogiando a Alfonso VII; así como al poeta Hugo de Mataplana, que tenía contactos con Pedro II, rey de Aragón y lo acompañó en su batalla contra los almohades en las Navas de Tolosa en el año 1212.

Es de notar que algunos poetas pertenecían a la Iglesia católica, como es el caso del trovador Clermont de mediados del siglo XII aunque, después del Concilio de Tarragona celebrado en 1317, la Iglesia prohibió a los eclesiásticos el canto trovadoresco.

Los mozárabes llevaron la civilización y la cultura de Al-Ándalus a Europa. Bajo este nombre de "mozárabes" se conocía a los cristianos y judíos que vivían en territorio musulmán de Al-Ándalus, y practicaban diversas actividades que los habilitaban ser a veces influyentes en la sociedad. Se movían entre los reinos musulmanes y cristianos, por lo que un considerable número de entre ellos inmigraron hacia los reinos cristianos consolidando así la presencia de los musulmanes en Al-Ándalus, y aflojaron la suya, sobre todo en tiempos de los almorávides y los almohades.

Los mozárabes aprendieron la literatura y las ciencias de los musulmanes, e hicieron del árabe su lengua de comunicación. Al respecto, comenta, indignado, el escritor mozárabe Álvaro Cordobés:

"*Lamento la gran desnacionalización que cundía entre mis hermanos de religión; los jóvenes cristianos adoptaban hasta tal punto las costumbres de los dominadores, que se circuncidaban por evitar denuestos, y enamorados de la erudición musulmana, sólo se deleitaban en los versos y las fábulas árabes, sólo leían*

los libros de los musulmanes, así que, desconociendo los textos latinos, olvidaban el propio idioma. En la gente de Cristo apenas hallarás uno entre mil que pueda escribir razonablemente una carta a su hermano, y, en cambio, los hay innumerables que os sabrán declarar la pompa de las voces arábigas y que conocen los primores de la métrica árabe mejor que los árabes.”[1]

El papel que los textos aljamiados desempeñaron en la transmisión del patrimonio árabo-musulmán era igual que el de los mozárabes. En su fase inicial, eran españoles que sabían árabe y manejaban perfectamente su escritura en español; y son los mismos moriscos que se quedaron en España, que hablaban español y lo escribían con letras árabes, hasta su expulsión de Al-Ándalus en 1614 a pesar de su conversión al cristianismo.

Disponían de una cultura tal que les permitió redactar obras sobre diferentes ciencias y disciplinas y componer poesía sobre temas nacionalistas, religiosos-islámicos en defensa del Profeta y del Islam. Imitaban en esas composiciones los esquemas de la *muaššaḥa* y el *zéjel*[2]. Entre los más sobresalientes, podemos citar a Muhammad Shartúsí, Ibráhím Al-belfádí y Muḥammad Rabḍán.[3] Cuando fueron expulsados, algunos españoles y portugueses, sobre todo gitanos trovadores que repetían los mismos cantos a la manera morisca, ocuparon o quisieron ocupar su lugar en los puestos o profesiones

---

[1] Ángel Palencia, *Historia del pensamiento andalusí*. Trad. Husein Mouenis, Ed. Iera, Egipto 1955, pp. 485- 486.

[2] Trataremos esta cuestión más adelante.

[3] Véase *Historia del pensamiento andalusí*, pp. 514-524.

que ejercían como, por ejemplo, la música, el canto y el baile.

****

Por otra parte, la traducción desempeñó un papel importante en dar a conocer la producción de los musulmanes en Europa. El "Colegio de traductores toledanos"[1], bajo la dirección del obispo Raimundo, fue una de las instituciones que dieron a conocer dicha producción.

Alfonso VI ocupó Toledo y fundó el mencionado Colegio que congregaba a un gran número de traductores, entre ellos muchos judíos que tradujeron obras árabes en diversas ramas del saber. Es de señalar que estos judíos mostraban gran inclinación hacia los cristianos, sobre todo cuando vencían a los musulmanes. Entre los traductores más destacados del Colegio, podemos citar a uno de los grandes obispos españoles que es Domingo González y al judío español Johannes Hispanus Abendaud. A Toledo llegaron los traductores de toda Europa para aprender las ciencias árabo-musulmanas y trasladarlas al latín.[2]

La traducción de las ciencias árabo-musulmanas conoció una gran expansión en tiempos de Alfonso X, apodado el Sabio[3], que fundó diversas instituciones en Murcia y Sevilla, además de Toledo que era el centro de atención e interés por parte de muchos científicos y literatos. En el campo de la traducción, sobresalieron muchos judíos andalusíes y provenzales que se

[1] En español en el original. NdT.
[2] *Ibid*., pp. 536-540.
[3] *Ibid*., pp. 573-576.

esmeraron en trasladar esas ciencias al hebreo o al latín como Iehuda Al-ğazírí Ben Shlomo, Abraham Ben Samuel Ben Lévi Ben ḥasadai, Mišullam Ben Ia'qúb del siglo VI de la Hégira, Ia'qúb Ben Abbá Mari, Lévi Ben Garzón y Músá Al-arsúní del siglo VII.

Entre los que se beneficiaron mucho de la traducción están los dos poetas italianos Petrarca y Dante que tomaron no poco de los musulmanes. Este último se benefició mucho de los musulmanes a través de su maestro Brunetto Latini que dominaba perfectamente el árabe y traducía del árabe al latín, especialmente en los ámbitos de las ciencias y las letras.

Segunda parte

Realidad de la música y del cante en Al-Ándalus

Parece que "antiguamente, el cante de los andalusíes seguía la tradición cristiana o la de los guías árabes, que acompañaban a los beduinos en sus caravanas por el desierto a través de las rutas del comercio, y en las que el canto del camellero se hacía al compás del camello. No obedecía a ninguna ley estricta hasta la consolidación de los Omeya y la llegada al trono de Al-ḥakam Arrabaḍí. Pisaron Al-Ándalus en aquel entonces maestros de la música y cantores del Oriente y de África, aficionados al canto de las melodías de Medina. Así, la llegada del Imán famoso Alí Bnu Náfi', apodado Ziryáb, discípulo de Isḥáq Al-múṣilí, y su contacto con el amir Abderraḥmán Al-Auṣaṭ dieron lugar a considerables pasos en la creación de nuevas formas musicales sin par. Luego Ibn Báğa (Avempace) se apartó para formar e instruir a esclavas, mujeres dedicadas a ese campo. Se ingenió en trabajar la ciencia musical mezclando técnicas cristianas y fuentes árabes creando así un modelo propio en Al-Ándalus que adoptaron los andalusíes olvidándose de los demás. Fue maestro de una escuela donde brillaron muchos discípulos como Ibn Al-Yúdí e Ibn Al-ḥimára Al-ġarnáṭí entre otros. Se destacaron por la composición de nuevas notas y melodías. Esta escuela conoció su apogeo y gran auge con el último discípulo Abú Al-ḥasan

Bnu Al-ḥásib Al-mursí. Fue gran maestro de la ciencia musical y autor también de una obra maestra en la música. Se le deben todas las composiciones de melodías en Al-Ándalus y el Magreb”[1].

Para nosotros, lo más probable es que con “canto naṣrání”[2] a lo que se refiere es a las distintas formas populares del canto que existían en España durante la época de la expansión musulmana, y descartamos que pudiera haber sido influenciado por la música eclesiástica. Este tipo de música estaba, en efecto, relacionado con las plegarias que acompañaban los rezos y los rituales religiosos, prácticas que, por su aislamiento y hermetismo, no permitían contacto alguno ni mezcla con la vida pública, por lo que consideramos muy poco probable la posibilidad de que pudiese generar ningún tipo de influencia.

Sin embargo, era lógico y normal que las melodías árabes llegasen a la Península Ibérica con las distintas formas de civilización que le llegaron a través de los musulmanes mientras edificaban su reino en Al-Ándalus considerado como expansión del gran Estado islámico.

---

[1] Libro de *Muta'at al-asmá' fí 'ilm assamá'*, que es una parte dedicada a la música y al canto del libro *Faṣl al-jiṭáb fí madárik al-ḥauás al-jams li-úlí al-albáb* de Aḥmad Tifáší, (580-651), manuscrito en la biblioteca Al-'ášúría de Túnez. Mohamed Ben ṭauit Aṭṭanği publicó de la misma obra dos capítulos relacionados con el canto en Al-Ándalus (Revista *Al-abḥát*, publicada por la Universidad Americana en Beirut, vol. 21, N° 2-3-4, diciembre 1968, pp. 114-115).

[2] Nazareno, cristiano. NdT.

Según Al-Mu'tadid Abú 'amr 'abbád,[1] se prefería el canto de la Meca y Medina:

Llegó la graciosa
Gorjeando de su voz melosa
Melodías del canto de Medina.

Invitando a una velada, el visir Abú Al-qásim Ibn Assaq-qáṭ escribe*: "Nuestro día, que Dios te glorifique, parece particular: las nubes esconden su sol y vela sus copas el brillo de un rayo de luz. Entre flores y olores nos movemos emocionados por las notas de las cuerdas, por el ritmo de la música y el gorjeo de los pájaros. Con copas apasionantes apagaron nuestra sed hermosas doncellas, tocando maravillas del canto hiğazi"*[2].

El arte de la música y el canto conocieron su esplendor en Al-Ándalus en paralelo con la evolución cultural en el seno del Estado islámico. Este progreso se debe a varios factores:

1- Permanencia de la influencia oriental representada por los maestros y cantantes provenientes de Oriente.

"Los primeros cantantes que llegaron a Al-Ándalus fueron 'Alún y Zarqún. Entraron en la época de Al-ḥakam Ben Hišám a quien cantaron y lo hicieron muy

---

[1] *Addajíra*, Vol. 1, p.30.
[2] Al-fatḥ Ibn Jákán, *Qalá-id al-'iqyán fí maḥásin al-a'ián* (*Los collares de oro*), p. 199, (fotocopia de la edición de Paris-Biblioteca antigua-ṭúnez)

bien, pero sus cantos se vieron empañados por el esplendor del canto de Ziryáb y su predominio"[1].

Se considera a 'Alí Ben Náfi', apodado Ziryáb[2], un auténtico monumento en la historia de la música y del canto en Al-Ándalus. Debido a la rivalidad con su maestro Isḥáq Al-mauṣilí y las repercusiones negativas de tal rivalidad, se vio obligado a abandonar Bagdad y dirigirse a Qairauán. Allí estableció contacto con Ziádat Alláh Ibn Ibráhím Ibn Al-aġlab y le cantó usando como letra los siguientes versos de 'Antara:

Si me insultas por el color corvino de mi madre
Descendiente de los hijos de Cam,
Galante soy con las doncellas y tigre en la hazaña.
Si no te hubieras escapado del campo de la batalla
Nos habríamos encontrado y desafiado.

Se enfadó Ziádat Alláh, ordenó que fuera castigado y expulsado: "Si después de tres días estás todavía en algún lugar de mi territorio, te cortaré la cabeza. Cruzó entonces el mar hacia Al-Ándalus"[3].

A pesar de la muerte de Al-ḥakam que le invitó a su tierra, encontró en el palacio de su hijo Abderraḥmán el apoyo y la atención que le permitieron llevar a cabo su

---

[1] Ahmed Al-maqrí*, Nafḥ Aṭṭíb fí Al Ghuṣn Arraṭíb*, Vol. 3, p. 139, Trad. Iḥsán Abbás, Ed. Dár Sáder- Beirut).

[2] Ziryáb: "Mirlo" tuvo el nombre debido a su tez oscura y su voz hermosa. Fue famoso por las refinadas costumbres orientales que introdujo en la corte cordobesa. Ziryáb significa también el oro o agua de oro y el color amarillo. (Véase Muḥammad Murtaḍá Azzubaidí, *ṭáj al-'arús min ǧauáhir al-qámús*, vol.I, p. 286, Ed. 1ª, Egipto 1306)

[3] Aḥmad Ibn 'abd Rabbih, *Al-'iqd al-faríd* (*Kitáb al-iáqúta aṯṯáliṯa fí 'ilm al-alḥán*), t. VII, p. 31, Ed. *Al-istiqáma*, El Cairo, 1372-1953)

gran proyecto de música. Su nombre y su linaje quedaron grabados y vivos en la memoria de la historia de la música. "Tenía ocho hijos, Abderraḥmán, 'Ubaid Alláh, Iaḥiá, ğa'far, Muḥammad, Qásim, Aḥmad, ḥasan y dos hijas, 'alía y ḥamduna. Eran todos cantantes que aprendieron y practicaron el arte de la música"[1].

Ziryáb era también un gran maestro y un gran pedagogo, tenía un estilo particular de enseñanza y utilizaba varios ejercicios para la enseñanza del canto: "*uno de ellos consistía en sentar al alumno en al musauar, cojín redondo de cuero y que éste forzara la voz. Si el alumno tenía voz potente comenzaba su enseñanza; pero si la voz era escasa y floja, le ataba al vientre un turbante, para fortalecerla, no dejando a la voz gran espacio en la parte central del cuerpo, al salir por la boca. Si el alumno cerraba ésta al cantar, le recomendaba que se metiese en la boca un trozo de madera de tres dedos de ancho durante varias noches, hasta conseguir que se separasen las mandíbulas. Si quiere verificar el timbre de su voz le indica pronunciar "ah" prolongada. Si percibe el sonido de la palabra nítido, claro y resonante adopta al alumno y le enseña las técnicas y el arte de la música, en caso contrario lo libera y lo aleja de su entorno*"[2].

Su estilo consistía en "empezar con el recital primero y luego tocar un instrumento único. El poema solía ser de metro simple, y para terminar se podían utilizar otros instrumentos musicales y canciones, siguiendo así, el modelo propio de Ziryáb"[3]. Lo más destacable en su

---

1 *Annafḥ*, vol. 3, p. 129.
2 *Ibid*., p. 128-129.
3 *Ibid*., 128.

técnica fue, quizás, la introducción de una quinta cuerda. Incorporó también como novedad el plectro hecho con plumas de águila en sustitución de la madera fina. Se ingenió en tocar con pluma de ave que se distinguía por su rapidez y sensibilidad en su contacto permanente con las cuerdas”[1].

Antes de estudiar la naturaleza de la quinta cuerda sería interesante ver el tipo de laúd que se tocaba en Bagdad.

En su excepcional encuentro con Hárún Arrašíd, éste le preguntó por sus conocimientos en música. Ziryáb contestó: me distingo ahí donde los demás fallan, y lo que mejor hago es aquello que a los demás les resulta difícil, aquello que sólo se aprecia en presencia de Su Majestad y que se reserva para los oídos de Su Majestad. Hárún mandó que le trajeran el laúd de su maestro Isḥáq, pero Ziryáb se abstuvo de tocarlo y agregó: no puedo tocar sino el laúd que hice con mis propias manos y en la puerta lo tengo; si el Emir de los Creyentes me lo permite, lo mando traer. Hárún ordenó que lo trajeran y cuando se fijó en él vio que era similar al anterior, por lo que le preguntó: “¿Qué te impide usar el laúd de tu maestro? Le contestó: “Si es voluntad de mi Señor que yo le cante algo de mi maestro, se lo cantaré con su laúd; pero si es voluntad de mi señor oír mi propio canto, con mi propio laúd tiene que ser.” Hárún le dijo: “¡Pero si son idénticos!”, a lo cual le contestó Ziryáb: “cierto, Majestad. De ello da fe la vista. Pero aunque sean de igual tamaño y hechos de la misma materia, el mío pesa un tercio de lo que pesa el suyo. Sus dos primas son de

---

[1] *Ibid*., 126-127.

seda que no fue hilada en agua caliente, las tres restantes son de tripa de cachorro de león a fin de conseguir tanta sonoridad y nitidez de timbre como con la tripa de ningún otro animal, y ofrece mayor resistencia que cualquier otra. Hárún apreció su descripción y le ordenó empezar a cantar”[1].

A las cuerdas de este laúd Ziryáb añadió “una quinta cuerda que se inventó él mismo, pues el laúd clásico contaba con cuatro cuerdas. Añadir la quinta dio al suyo más valor y originalidad. La primera de las cuerdas llamada “*zir”*, de color amarillo, desempeña el papel de la bilis en el cuerpo. La segunda, llamada *“maṯní”*, aparece teñida de rojo, y es en el laúd lo que la sangre en el cuerpo. Tiene de grosor el doble que el “*zír*” y por ello se le llama “*maṯní*”. La cuarta cuerda es de color negro y lleva el nombre de *bamm*, Es la cuerda más alta, doble del “*maṯlaṯ”* (tercera cuerda), exenta de color y es para el laúd lo que la flema para el cuerpo humano. Es el doble en grosor que el “*maṯní”* y por ello es por lo que se la llama “*maṯlaṯ”*. Estas cuatro cuerdas se corresponden con los cuatro caracteres que tienen que tender hacia la templanza. “*bamm*” es cálida y seca y se opone a “*maṯní*” que es cálida y húmeda y equilibra a aquélla. A su vez, “*zír*” es cálida y seca frente a “*maṯlaṯ*” que es cálida y húmeda. A cada temperamento se le opone su contrario de modo que el resultado es el equilibrio y la templanza, igual que la que existe en el cuerpo gracias a la mezcla de los elementos que lo componen. Sólo carecía, pues, de alma. Siendo ésta relacionada con la sangre, Zyriáb añadió a la cuerda de en medio, la de la sangre, esta quinta cuerda roja que inventó en Al-Ándalus y colocó

[1] *Ibid*. p. 123.

por debajo de la “*maṯlaṯ*” y encima de la “*maṯní*”. De este modo, se completaron en su laúd los cuatro temperamentos y la quinta vino como el alma en el cuerpo.”[1]

Parece que esa quinta cuerda, añadida en el centro, no tuvo una influencia composicional sino musical para dar más color a las melodías. Sin embargo, según las fuentes históricas musicales, la idea es anterior a Ziryáb.

Es cierto que el laúd en Oriente tenía originalmente sólo cuatro cuerdas, “*al-bamm*, *maṯlaṯ*, *zir* y”: La primera, *al-bamm*, hecho de tripa de animal, es fina y de dimensiones simétricas y regulares, se doblaba el intestino para formar cuatro capas fuertemente torcidas. Viene después el *maṯlaṯ*, igual que el-bamm pero con una capa menos. *Zir* tiene una capa menos que al *maṯní*, es decir que tiene solamente una capa muy fina también hecha de tripa de animal.” [2]

---

[1] *Ibid*. p. 126.

[2] *Ar-risála Al-kubrá fi at-ta'líf* de Al-kindí (Obra musical de Al-kindí, p. 125-126, Trad. Yúsuf Zakaría, Bagdad, 1962). En relación con el tema de las cuatro cuerdas del laúd nos acordamos de que ḥammád Ibn Isḥáq nos comentó, según le contó su padre: “me invitó Al-mámún a su corte mientras estaba sentado con veinte esclavas, diez de cada lado, tocando sus laudes. Cuando entré oí que se tocaba mal en el lado izquierdo. Me dijo Al-mámún: ¿algún error oyes, Isḥáq? le contesté: “eso es, Emir de los Creyentes. Se dirigió hacia Ibráhím preguntándole lo mismo pero le contestó que no. Volvió a preguntármelo a mí por segunda vez y se lo confirmé proponiéndole: “Príncipe de los creyentes, si lo permite, dígale a las *qaynas* sentadas a su derecha que paren dejando tocar a las de su izquierda. Así lo hizo y entonces, en ese momento, todos percibieron la irregularidad del toque de las cuerdas. Ibrahim reconoció su error y Al-Mámún le reprochó su ignorancia diciéndole: ¡no le lleves nunca más la contraria a Isḥáq! El hombre tiene el oído fino y ha sido capaz de

"En efecto, los filósofos y grandes maestros de la música redujeron las cuerdas del laúd a cuatro cuerdas ni más ni menos, para que sus melodías se ajustasen a la de la naturaleza según la ley divina… *zir* cuyo temperamento es fuego, comparte característica de calor, abrasa por la sequedad que posee por designio de Alláh; *maṯní* temperamento del aire, su melodía se adecua a la humedad y la dulzura del aire; *maṯlaṯ* tiene como temperamento el agua, húmeda y fría y el *bamm* es del temperamento de la tierra por lo fría y seca que es."[1]

A pesar de esto, algunos maestros llamaron la atención sobre la creación de una quinta cuerda pero terminaron olvidándose del asunto. Comenta Iaḥiá Ibn Alí Bnu Iaḥiá Al-munağğim, según refiere Isḥáq Ibn Ibrahim y sus adeptos, que "fueron diez las vibraciones de las notas y no contenían más; ni laúd, ni la garganta ni la flauta ni otros instrumentos musicales. La primera denominada *'imád*, se llama así porque en ella se apoya para empezar. La segunda, con el dedo índice sobre *maṯní*, la tercera nota, la mediana sobre *al-maṯní*. Son cinco melodías que componen el *maṯní*. Luego la de *zir* anula la precedente porque es igual que la del índice; son idénticas. La sexta con índice sobre *zir*, la séptima la mediana sobre *zir*. Quedaba la décima, a la que no quisieron dedicar una cuerda particular, lo que favoreció añadir la quinta para tener una nota diferente de las

---

percibir la irregularidad entre ochenta cuerdas y veinte voces! Ibrahim le contestó intimidado: "tiene plena razón el Emir de los Creyentes". Según Al-ḥusain Ibn Iaḥyá: "había entre las cuerdas un mazna desajustado" Al-aġáni, vol. 5, p. 257, Ed. Dár Aṯṯaqáfa-Beirut).

[2] *Tratados de Ijuán aṣṣafá*, vol. 1, p. 213.

[1] *Tratados de Ijuán aṣṣafá*, vol. 1, p. 213.

demás, pero al experimentarla se dieron cuenta de que salía del índice del *maṯlaṯ* por lo que decidieron dejarla en ese sitio y añadir al laúd una quinta cuerda”[1].

---

[1] Risálat Iaḥyá Ibn al-munağğim fí al-músíqá, Trd. Zakaria Yúsuf, pp.17-18, Dár Al-qalam, El Cairo, 1964. Al-isbahání menciona palabras de Iaḥyá al-munay-yim diciendo: “estuve con Isḥáq Ibn Ibráhim Ibn Mus’ab y preguntó a Isḥáq Al-múṣilí: “¡Abu Muḥammad! ¿qué te parece si la gente añade una quinta cuerda al laúd, para la nota aguda que es la décima según los principios de tu escuela? Isḥáq permaneció largo rato perplejo y callado, enrojecieron sus enormes orejas como era habitual en él cuando se encontraba en circunstancias similares. Al final dijo: “contestar se hace tocando; no hablando. Si tocas te enseño cómo sale”. Quedó confundido y molesto con esta respuesta de Isḥáq porque era príncipe y se le había contestado no del modo debido a su rango, pero le perdonó. Dice Ali Ibn Iaḥyá: “lo acompañó para verme y me preguntó: oíste el asunto que me preguntó esta persona. El saber que tiene este hombre no los tiene por naturaleza sino que le viene de los estudios de los libros de los antiguos. Llegó a mi conocimiento que en su tierra los traductores les traducen libros de música. Si te llega algo de eso [de estos libros] dámelo. Se lo prometí pero murió antes de que llegara eso”. Al-aġání, vol. 5, p. 244. Dice Al-kindí: “los que hablaron de añadir otra cuerda bajo el *zír* encontraron que el número cinco emanaba de la naturaleza primera de los cinco elementos y si se duplican son diez. Se fijaron en que los órganos del sentido eran cinco y los sentidos de la naturaleza interna eran cinco también: el pensamiento, el juicio, el razonamiento, la deducción y el conocimiento. Se fijaron también en que los astros eran cinco igual que los dedos y que las estructuras de la métrica general eran también cinco para todo tipo de poesía”. Vieron también que los nombres de categoría: sexo, género, clase, particularidad y exposición, eran cinco. Constataron que el mayor intervalo no supera cinco letras: cuatro dinámicas y una estática. Encontraron que los cinco principios eran: el movimiento, el tiempo, el espacio, la materia y la forma y que las causas de la alteración del aire que motiva la existencia y el deterioro eran cinco: la primera son las cuatro estaciones del año, la segunda la salida y la puesta de los astros, la tercera los vientos, la cuarta los territorios y la quinta los

Según Ibn Síná: “salen dos zumbidos entre el índice y el dedo, al tocar la quinta cuerda. Al desear encontrar esas dos melodías, se baja de dos dedos poniendo el *zir* bajo el índice y apoyando fuertemente, así salen completas las melodías dos veces”[1].

2- El interés por la música y la competición entre los sabios andalusíes

Este fenómeno se manifestó en la extensión de las composiciones musicales orientales en Al-Ándalus como los ṭratados de Al-Kindí, *Kitáb al-músíqá al-kabír* (El gran libro de la música), *Iḥṣa' al-'ulúm* (Catálogo de las ciencias) de Al-Fárábí, el libro *Aššifá* de Ibn Síná (Avicena), *Rasá-il ijuán aṣ-ṣafá* (Epístolas de los hermanos de la pureza), *Mafátíḥ al-'ulúm* (Las claves de la ciencia) de Muḥammad al-Jauárizmí (murió en 387 de

---

humos que suben. Dedujeron que los estados del cuerpo también eran cinco: fértil, delgado, hermético, distante y flexible. Vieron que el habla entera queda supeditada, en su sentido, a cinco rasgos: la verdad absoluta, la mentira absoluta también, la verdad relativa, la mentira relativa, o la verdad y la mentira de igual grado. Encontraron también que la totalidad de la naturaleza se compone de cinco ángulos o figura de cinco bases. Encontraron que en el habla de los árabes los verbos y los nombres se basan sobre la estructura de cinco letras. Encontraron el número cinco en todos los dominios igual que los cinco elementos de la naturaleza: el fuego, el aire, la tierra, el agua y los astros. Se dieron cuenta de que cuando se multiplican dan el número diez que es el pulso de la vena que sigue con harmonía el toque y la entonación. Cuando vieron todo aquello, pusieron una quinta cuerda y le pusieron por nombre “Al-ḥádd”, *Kitáb AS-Sautíát Al-uataría: Mual-lafát Al-Kindí al-musíqía*, pp. 78-79.

[1] Ibn Síná. *Yauámi´ 'ilm al-músíqá min kitáb aššifá',* Trad. Yúsuf Zakaría, Ed. Cairo, 1956, p. 145

la Hégira) y *Al-káfí fí al-músíqá* de Al-ḥusain Ibn Zağlah (fallecido en 440 de la Hégira). El movimiento de composición entre los andalusíes fue liderado por Abbás Ibn Firnás, escritor y célebre artista que realizó varios inventos y descubrimientos: *se formó en las ciencias antiguas y contemporáneas, se dedicó también a la filosofía y a la traducción en varios dominios. Fue un apasionado de la música pero le costaba tocar el laúd y componer melodías.*[1] Fue también "uno de los sabios de Al-Ándalus, fue el primero en descodificar el libro de *Al-'aruḍ* de Al-Jalíl Al-faráhidí y el primero igualmente en descodificar la música"[2].

El sabio matemático Maslama Al-Mağríṭí (394) nos legó un conjunto de tratados y le apodaron Euclides de Al-Ándalus. Por su parte, Omar Al-Karmaní Al-Qorṭobí (459) explicó los tratados de Ijuán aṣ-ṣafá (los ḥermanos de la pureza). En cuanto a Abú Bakr Ibn Báğa, conocido por la traducción e interpretación de Aristóteles junto a tratados de filosofía, arquitectura y astronomía, fue también "*el filósofo de Al-Ándalus y el gran representante de los músicos de su época*"[3]. Lo comparaban en el Magreb con Abu Naṣr Al-fárábí en Oriente y le atribuían las melodías alegres de su tiempo[4]; se consideraba como una gran referencia en materia de

---

[1] Ibn ḥaián Al-qorṭobí. *Al Muktabas fí anba'i ahli Al-Ándalus*, pp. 270-280. Trad. Maḥmúd Makkí, Ed. Dár al Kitáb al 'arabí, Beirut (1393-1973).

[2] *Annafḥ*, vol. ·, p. 374.

[3] Ibn Said. *Al-muġrib Fi ḥula al-maġrib,* vol. 2, p. 119, Trad. Shauqí ḍaif, Ed. Dár al-ma'árif, Egipto

[4] *Al Nafḥ*, vol. 3, p. 185.

música y tocaba perfectamente el laúd"[1]. "*Se consideraba como gran maestro de la ciencia musical y un gran especialista en tocar el laúd". Fue maestro de una escuela donde brillaron varios discípulos como fue Abí Amer Muḥammad b. Al-ḥimara Al-Gharnatí quien destacó en el campo de la ciencia de la composición musical, de poesía y del canto"*[2].

De los contemporáneos de Ibn Báğa citamos a Abu Aṣ-ṣalt Omeya Ibn Abdel'aziz Addání (f. 529) que se destacó en la ciencia de la música y era maestro en interpretar y tocar el laúd,[3] tiene también un *Tratado de música*[4]. Por su parte, Ibn Al-ḥásib Al-mursí, como señalamos al principio, compuso un gran libro de música, se considera jeque de su secta en materia de educación, aprendizaje y enseñanza de la música"[5]. Uno de sus adeptos fue Abu Al-ḥasan hijo del visir Abu Ya'far Al-uakší, aficionado a la música, gozó en ese marco de un gusto fino y de una fama más sabrosa que una copa para un libertino.[6]

Le sucedieron otros grupos entre los cuales citamos Iaḥiá al-Jadúğ Al-mursí, autor de *Kitáb al-aġání al-andalusía 'an manza' al-aġání* de Abu Al-farağ.[7]

---

[1] Ibn Abí Usaibia, *'uiún al-anba' fí ṭabaqat al-aṭibba',* Trad. Riḍá Nizár. Ed. Maktabat Al-ḥaiát, Beirut, 1965.
[2] *Al-muġrib*, vol. 2, p. 120. Véase *An-Nafḥ*, vol. 4, p. 140. (se trata de Abú Alí Ibn Al-ḥasan Al-ḥimára).
[3] *ṭabaqat Al-aṭibba',* p. 501.
[4] *Ibid*. p. 515.
[5] *Annafḥ*, vol. 4, p. 138.
[6] *Ibid.*
[7] *Annafḥ,* vol. 3, p. 185.

Mencionamos también al filosofo sufí Abdelḥaq Ibn assab'ín (f. 668), autor del libro de *Al-aduár*[1].

Uno de los músicos más famosos cuya fama llegó más allá de Al-Ándalus fue Abu Al-ḥakam 'ubaid Alláh Ibn Al-modovar Al-Bahili, el médico andalusí (f. 549) después de haberse trasladado a Bagdad y Damasco "componía música y tocaba el laúd"[2]. A su lado también brillaban otros como es el ejemplo de su hijo Abu Al-Mağd Muḥammad Ibn Abí Al-ḥakam. Se benefició de una alta consideración por parte del rey que le puso a la cabeza del gran maristán "sabía cantar, tocar el laúd, componer melodías y tocar de manera excelente el órgano"[3].

Entre los que se trasladaron a Oriente citamos a Abu Zakaría Iaḥiá Al-Baiásí Al-andalusí que vivió en Damasco y luego en el Cairo donde trabajó como médico para Salaḥ Addín Al-aiúbí. "manejaba perfectamente el laúd y el órgano y enseñaba la ciencia de la música"[4].

Otra figura destacada también fue la de Abdeluahab Ibn ḥusain Ibn Ya'far al-ḥáğib: "se considera único en su época por su dulce canto, agradable literatura, fina poesía, elegantes palabras y buen comportamiento…

---

[1] Mencionado por Farmer en *Táríj al-músíqá al-'arabía* (*ḥistoria de la música árabe*), Trad. Husein Naṣ-ṣár, p. 266, Ed. Al-alf kitáb, Egipto. Agregó que su única copia se encuentra en la biblioteca de Aḥmad Taimúr Báŝá, (se refiere al libro: *Kitáb Al-musíqá ua al-ġiná' 'inda al-'arab*, del propietario de esta biblioteca, Iª ed. 1963, pub. Nachr al-muallafát attaimúría, encontamos citados en la página 134 dos libros sin referencia con el título de *Al-aduár*.

[2] *ṭabaqat Al-atebba´,* p. 615.

[3] *Ibid*. p. 628.

[4] *Ibid*, p. 637.

Pasó la mayoría de su vida tocando, cantando, componiendo y disfrutando de su tiempo. Cuando no venía nadie a su casa para compartir su cena con él, invitaba a diez miembros de su familia, su hijo y su sobrino Abdulláh acompañados de sus criados. Todos conocían el arte de la música y el cante. Al sentirse más a gusto tocaba su laúd y cantaba para ellos y para sí mismo"[1].

Estos personajes, junto con otros cuyos nombres no ha mencionado la historia de la música, fabricaron y perfeccionaron un número considerable de instrumentos musicales que se usaron en Al-Ándalus y en Marruecos, de los cuales enumeró Ibn Addarrāğ 31 instrumentos de los cuales citamos: adufe, cedazo, kabar, tamboril, laúd, rabel, guitarra, flauta, pífano, clarín, albogón, tambor, coro, guitarrillo, carril, cetro, gerifalte, saxo, arpa, gaita, qanún, salterio, ney, silbato, la viola rababa y clarinete"[2].

---

[1] *Annafḥ*, vol. 1, p. 194. Véase lo que mencionó a su propósito ḥasan ḥusní Abdeluah-háb en el 2º tomo de *Uaraqa 'an al-ḥaḍára al-'arabía bi Ifríqía attunusía* (ḥojas sobre la civilización árabe en la África tunecina), p. 208, Al-manár, ṭúnez, 1966, copiado de su contemporáneo Abú Arraqíq, autor del libro *Kitáb kutub assurúr.*

[2] *Kitáb al-imtá' ua al-intifá' fí mas-alat assamá'*, folio 13, (copia manuscrita, copiada de España, en la Biblioteca Nacional de Rabat, cod. 3663). Véase la explicación de los instrumentos musicales mencionados en páginas siguientes hasta 17. Sería quizá Ibn Addarráy de quien aparece la biografía en Aṣ-ṣafaḍí, quien dijo a su propósito en *Al-Uáfí bi Al-uifáiát*: "Es Muḥammad Ibn Aḥmad Ibn Omar Al-Imám Abu Abdilláh Ibn Addarráy Attilimsání Al-anṣárí, vivió en Ceuta, lo adoptó el músico gobernador de la ciudad y fue uno de sus mejores amigos. Lo nombró Abu Ia'qúb Al-maríní que fue juez en Salé y falleció en 993. vol. 2, p. 141, 2ª ed., Dedringh, Franz Chtayz, Fisbaden 1394-1974.

Esos y otros instrumentos "existían en varios sitios pero abundaban en Al-Ándalus"[1].

3- Abundancia de criadas que se dedican a cantar

La tradición de las esclavas-cantoras orientales se intensificó con Abderraḥmán II, quien les dedicó uno de sus palacios, *ḍar al-Madaniát* (La casa de las medinesas), destacando entre ellas: *Faḍl al Madína, perfecta en el canto gozaba de alta educación, pertenecía a una de las hijas de Hárún Arrašid. Vivió y estudió en Bagdad y de allí viajó a Medina... Perfeccionó sus conocimientos y prácticas. La compraron para el emir Abderraḥmán en Al-Ándalus. La prefería por su calidad de canto, su educación refinada, su delicadeza y encanto*[2]. Qamar, criada de Ibráhím Ibn Al-ḥağáğ Al-lajmí, gobernador de Sevilla, *era la mejor de todas, elocuente, conocedora y experta en la materia de composición y del canto. Se la trajeron de Bagdad.*[3] Otra criada llamada Al-Ağfá era "considerada como la mejor cantante"[4].

En cuanto a las andalusíes, citamos el ejemplo de la criada de Al-Munḏir Ibn Abderraḥmán II *que tenía su*

---

[1] *Annafḥ*, vol. 3, p. 213. Cabe destacar que Ibn Jaldún mencionó de los instrumentos musicales lo siguiente: La flauta, la laringe que se suele llamar trompa de elefante, el megáfono, el rabel y el qánún. Véase *Al-muqaddima* (La introducción), pp. 423-424, Ed. Búláq.

[2] *Annafḥ*, vol., p. 577.

[3] *Ibid.*

[4] *Ibid*, mencionado también en *Al-aġání* de Al-isfahání, vol. 23, p. 285.

propia manera de cantar[1]. Al-Munḏir le dedicó un poema, del cual citamos los versos siguientes[2]:

Canto y alegría en vano serían
si mis ojos a ṭarab no veían.

Qalam*, ǧária* (esclava) del Emir Abderrahmán *de origen andalusí... llevó con ella criados al oriente y permaneció un tiempo en Medina. Aprendió allí canto y lo perfeccionó, fue mujer culta, de buena letra, aprendía mucha poesía, literatura y estaba al tanto en distintas ramas del saber y de la literatura.*[3]

A lo largo de la etapa omeya se observa el aprendizaje de cantoras y de músicos arabo-musulmanes y cristianos de Al-Ándalus en las escuelas clásicas orientales.

Otra criada de Abu Muhammad Abdullah Ibn Maslama Aššáṭibí, denominada Hind, inteligente, poetisa y escritora, le escribió Abu Amer Ibn Yannak invitándola y pidiéndole que trajera su laúd con ella:

"¡Oh Hind!, podrías venir a curar a los jóvenes
que se alejaron de todos los pecados
excepto el de emborracharse y oír cantar pájaros
y al anochecer, recordar las melodías de tu laúd."

En el dorso de su carta le contestó:

"*Señor mío, alto en su grandeza*
me apresuraré en verle
antes de que llegue el mensajero con la respuesta"[4]

---

[1] *Annafḥ*, vol. 3, p. 577.
[2] *Ibid*, p. 578.
[3] *Ibid*., p. 140.
[4] *Annafḥ*, vol.4, pp. 293-294.

Cabe destacar que fue muy considerada la educación y la formación de esas criadas. En este marco destacamos figuras brillantes que se dedicaron a ello, como es Ibn Al-Kinání Al-Mutatabbib "famoso por su generosidad con sus criadas en su educación y formación. Les enseñaba la gramática, las reglas de la lengua, la escritura y otras ciencias y artes"[1]. En un capítulo de su obra describe su método y técnica para educar a las "*Qaynas*" criadas: *Doy la vida a las piedras y avivo a los analfabetos. Actualmente tengo cuatro Rúmíat que eran ignorantes y hoy son sabias, astrólogas, filósofas, poetas, compositoras, escritoras, teólogas y dominan al Corán y sus ciencias, la filosofas y estudian al-manṭiq (la lógica). Se dedican al estudio de la lengua, a comprender sus sentidos y a aplicar sus reglas*"[2].

Attifachi, mencionado arriba, describió el esplendor del canto y de la música en Sevilla diciendo:

"*En esa ciudad hay viejas que educan a sus criadas y doncellas. Las compraban de Sevilla para los reyes de Marruecos y África. El precio de una puede alcanzar mil dinares marroquíes más o menos según la manera y capacidad de cantar y no por la belleza. Se vende la 'qayna' con su cuaderno en la mano donde está escrito y mencionado sus competencias y sus saberes. El propietario lo consulta antes de comprarla y preguntarle lo que le guste. La criada canta lo pedido tocando el instrumento que exige en su venta. Son también hermosas bailarinas y perfectas poetisas. La que maneja más*

[1] *Addajíra*, vol. 3, p. 319.
[2] *Ibid.*, p. 320.

instrumentos musicales y va acompañada de otras criadas vale miles de dinares marroquíes."[1]

Cabe mencionar que el dominio de la canción en Al-Ándalus no era sólo dedicación de criadas sino también un campo conquistado por mujeres famosas de alto linaje, pertenecientes a la casa de la autoridad y del poder, como es el ejemplo de Uallápda Bint Al-mustakfí Muhammad Ibn Abderraḥmán Annáṣirí, amada de Ibn Zaidún (fallecida en 484): "*fue la única de su época entre las otras mujeres, atrevida y con confianza en sí misma, orgullosa y bella. A su corte acudía gente distinguida y en sus patios destacaban poetas ingeniándose en superar rivalidades. A la luz de su saber e inteligencia se apresuraron los cultos de su época y rivalizaron en apoderarse de su interés y su amistad, atraídos por su simplicidad, su linaje y su hermosura."*[2]

"*Su fama llegaba a oriente y occidente. Inteligente y hermosa supera a las demás mujeres. Jocunda y alegre era ingeniosa en el canto. A su corte llegaron los sabios, artistas e intelectuales cordobeses recitando abundante poesía según lo exigía y lo favorecía la época*"[3].

Es relevante señalar que, junto a las cantantes, brillaban bailarinas que ejercían su encanto en lugares de reuniones privadas y también en las salas de canto y diversión. Aššaqundí mencionó en su tratado:

"Hubo en Úbeda salas innombrables de baile y ocio, caracterizadas por su alto nivel, su satisfactoria calidad y una inmensa competencia de sus cantantes y

[1] *Mut'at al-asmá'*, revista de investigaciones, p. 103.
[2] *Addajíra*, Vol. 1, p. 429.
[3] *Annafḥ*, Vol. 4, p. 208.

bailarinas. Eran capaces de turbar a los más religiosos, de derivar a los más correctos y de atraer a campesinos de lejos y a morabitos más dedicados a su tarea"[1].

[1] *Ibid.*, Vol. 3, p. 217.

Tercera parte

Factores de influencia

Por estos factores, y otros, el movimiento musical en Al-Ándalus conoció un desarrollo esplendoroso, aunque algunos investigadores atribuyen este movimiento primordialmente a la figura de Ziryáb. No obstante, el papel del insigne músico de Bagdad y su activa contribución al florecimiento del arte en Córdoba, hicieron que la formulación musical se basara, después de él, en una estructura armoniosa, que empieza con una introducción de la que se pasa a un desarrollo de un tema variado antes de terminar con una conclusión. Es prácticamente el mismo esquema que tiene la música andalusí hoy día en los países del Magreb con alguna que otra matización dictada por la necesidad de la ornamentación y el colorido.

Indudablemente, este sistema estructural se consideraba como una novedad, no sólo en Al-Ándalus, sino también en toda Europa, aunque se sabe que algunas de sus variantes musicales populares empezaban con una composición similar al preludio o a la introducción.

Es probable que el elemento esencial en esta formulación musical sea el mismo texto poético, ilustrado en el arte de las *muaššaḥas* y los *zéjeles* que, tanto en su composición estrófica como en su ritmo, se basaba en una estrofa inicial temática, o estribillo, y de un número variable de estrofas compuestas de tres versos

monorrimos seguidos de otro verso de rima constante igual a la del estribillo.

Primero: las *muaššaḥas* y los *zéjeles*

Las *muaššaḥas*[1] son un arte poético de especial estructura que no obedece a la forma tradicional del poema árabe clásico. La *muaššaḥa* se compone de partes en las cuales varía el metro y se multiplica la rima: unas partes llamadas *aqfál* (clausuras) con un denominador común en cuanto al metro y a la rima; y otras partes llamadas *abiát* (versos), condicionadas por tener el mismo metro pero no la misma rima en cada estrofa, e incluso se aprecia que la rima de cada *bait* (verso) sea diferente de la del otro.

Cada parte se compone de muchos fragmentos que en los *aqfál* se llaman *aġṣán* (ramas), y en los versos, *asmat* (partes), mientras que el verso se denomina *daur* y puede que lo englobe con el *qufl* que le sigue.

En cuanto al metro, hay algunas *muaššaḥas* que obedecen a la métrica tradicional árabe, establecida por Al-Jalíl Ibn Aḥmad Al-Faráhidí, y se llaman *muaššaḥas* poéticas; y otras con una nueva métrica, que sólo se enderezan una vez musicalizadas, lo cual es un fenómeno que no quiere decir –como puede creerse- que esta composición no sea árabe, porque el autor del texto (aquí el poeta) no tiene que ser forzosamente el compositor. El poeta compone su poema a partir de unas medidas

[1] Para más detalles sobre este tema, véase nuestro libro: *Muaššaḥát maġribía, estudio y textos,* Ed. Dár annašr al-maġribía, Casablanca, Abril de 1973.

poéticas preestablecidas, y es el compositor quien intenta adaptar el texto a las necesidades del canto, llegando a veces incluso a transgredir las reglas métricas, lingüísticas y gramaticales, sin olvidar la adaptación que se permite el cantante a la hora de exhibir sus posibilidades artísticas y su potencial improvisador. Este es un fenómeno conocido en la poesía popular árabe e incluso en la antigua poesía árabe cantada.

Refiere Muḥammad Ibn Rašíd Al-Jannák: “mientras estaba en casa, a mediodía, vino Ibráhím Al-Mauṣilí. Muy alegre de verlo, le pregunté ¿puedo servirte en algo? Me contestó: déjame en tu casa y llama a tus criados Budaiḥ y Sulaimán (que eran cantantes), ordénales que canten para mí y manda llamar a fulano para que cante también. Por mi vida te lo pido. Luego ve a ver a Ibráhím Ibn Al-Mahdí, que se pondrá contento de verte, toma unas copas con él y dile que quieres preguntarle algo. Cuando te dé permiso para ello, pídele que te explique éstas sus palabras:

ḏahabtu mina dduniá ua qad ḏahabat minní
(Me fui del mundo y [por cierto que] él se fue de mí).

Pregúntale: “¿por qué lo hiciste así sabiendo que deberías, mientras cantas, alargar el “uáu” final de “ḏahabtú”? Al no alargar esa vocal, violas las reglas de la melodía y de la poesía, y alargándola haces que se afee el verso y se parezca al zafio hablar.” Al oír esto le dije: “¿cómo podría yo hablarle a sí a Ibráhím?”, a lo cual me contestó: “Éste es mi pedido y mi encargo. Si negármelo prefieres, tú sabrás”, a lo cual dije: “lo haré por ti a pesar de lo que me cuesta” luego fui a ver a Ibráhím. Estuve con él largo rato charlando de cosas y de otras hasta que, llegados a hablar del canto, le repetí lo que me dijo Isḥáq.

Le cambió el color, se enfadó y tembló diciendo: éstas no son tus palabras, sino de Al-ğurmukání, el hijo de la adúltera. Ve y de mi parte dile: vosotros componéis la poesía para responder a las características y exigencias del concepto poético y nosotros lo hacemos para divertirnos. Volviendo hacia Al-ğurmukání, le comenté lo sucedido entre nosotros, se puso muy contento por haberle enseñado a Ibrahim su error y pasó el día entero conmigo en casa, satisfecho y alegre por haberle señalado a Ibráhím su error."[1]

En cuanto a la estructura, la *muaššaḥa* empieza por un *qofl*, y se llama *muaššaḥa* completa; o por un verso descriptivo, y se llama *aqra'*. Y si el primer *qofl* no es básico, el último es esencial, y se llama *jarğa* (salida).

Se exige que la *jarğa* contenga algo de humor y frivolidad[2]. Sus palabras tienen que ser musicalizadas, salvo si son cogidas de otra *muaššaḥa,* o palabras amorosas o panegíricas donde se menciona el nombre de la persona alabada. Además, se prefiere que sean en dialecto o aljamiado. También pueden ser palabras o cantos compuestos por el poeta en primera persona o en boca de otra persona o de un animal, precedidas de las palabras: "he dicho", "he cantado" o algo similar para introducirlas. Algunas *jarğas* pueden ser cantadas por una chica que revela su amor a su amado. Para aclarar esto, introducimos unos fragmentos de la famosa *muaššaḥa* de Ibn Zohr diciendo en su *maṭla' (preludio)*:

¡Ay copero hacia ti nos dirigimos para quejarnos

---

[1] *Al-aġání*, vol. 5, p. 260-261.

[2] Hibat Allah Ibn Sana' Al-mulk*, Dár Aṭṭiráz fí 'amal al-muaššaḥát*, Trad. Jaudat Al-Rikabi, p.43, Dár al-fikr, Damasco 1397-1977, 2ª ed.

Te llamamos aunque no nos oyes.

Es de observar que este *qofl* está compuesto de dos *ġuṣn*, mientras el siguiente es de tres partes *asmat* y su rima es distinta de la del *qofl:*

Compañero [de la bebida], *en cuya mirada me perdí*
De su palma, dulce vino bebí
Cada vez que de su embriaguez despertaba.

Después, el poeta compone otro *qofl* diciendo:

Agarró la redoma y se acomodó
Y cuatro veces por cuatro me sirvió.

Después compone otro verso siguiendo el metro del verso anterior, pero con una rima diferente:

Qué le pasa a mi ojo, triste ya de tanto mirar
Que una vez vista tu luz a la luna le niega la suya
Escucha, pues, si quieres, mis noticias.

Si la *muaššaḥa* se diferencia en su forma del poema tradicional, vemos que en sus objetivos no difiere mucho de lo habitualmente practicado por los poetas y compositores, aunque éstos mostraban preferencia al principio por los temas cantados.

Los críticos[1] están de acuerdo en considerar que la *muaššaḥa* es un arte andalusí que apareció a finales del siglo III de la Hégira. Pero discrepan en cuanto a los

---

[1] Solo discrepan de este planteamiento algunos críticos que formulan dudas en cuanto al nacimiento, basándose en la existencia de la *muaššaḥa* de Ibn Zohr, mencionada antes en el poemario del poeta abasí Ibn Mu'tazz. Hemos estudiado este punto detalladamente en nuestro libro sobre las *muaššaḥas*, cap. "*El nacimiento de las muaššaḥas*", a partir de la página 41.

motivos de su aparición y los principios sobre los cuales se basó en los comienzos. En este sentido, Ibn Jaldún afirma: "los últimos andalusíes inventaron un arte que llamaron la *muaššaḥa* cuando se acrecentó la composición poética en el país y se perfeccionó."[1]

Mustafá 'Auád discrepa de esta afirmación[2] y ve que a aquellos que inventaron las *muaššaḥas* no se les puede aplicar la apelación de "últimos andalusíes", porque Ibn Abd Rabbih y sus pares los antiguos poetas andalusíes las conocieron antes de que la poesía andalusí conociera un elevado grado de perfección. Además, afirma que la poesía oriental conoció un nivel más alto que la andalusí en todas sus épocas, y a pesar de ello, los poetas orientales no inventaron la *muaššaḥa* y reconocieron su incapacidad para imitarla.

El orientalista Nikel intentó atribuir la *muaššaḥa* a una raíz árabe, afirmando que es una imitación de los poemas de Abu Nuás, con versos organizados de modo diferente. De la misma forma, los dos orientalistas alemanes Hartman y Fraitakh pretendieron que la *muaššaḥa* es una extensión de las *muṣammaṭát* compuestas por los poetas orientales, opinión compartida por Chauqui Daif: "la relacionamos con el desarrollo de las *muṣammaṭát* y las *mujammasát*, conocidas desde la época de Abu Nuás en el siglo II de la Hégira, y a la tendencia de algunos poetas abasíes a componer poemas según una nueva métrica diferente a la de Al-Jalíl como la conocemos desde Abu Al-'atáhía y su contemporáneo Razín."[3]

---

[1] *Al-muqaddima*, p. 583.
[2] *Fann attaušíḥ*, p. 99, Dár a<u>tt</u>aqáfa, Beirut, 1959.
[3] Introducción a *Fann attaušíḥ*, p. 8, Dár a<u>tt</u>aqáfa, Beirut, 1959.

De ser cierto lo anterior, los poetas orientales habrían inventado y desarrollado las *muaššaḥas* antes, o por lo menos las habrían imitado sin esforzarse mucho en ello. Además, no se conoce que los poetas andalusíes hubiesen compuesto *muṣammaṭát* ni poemas similares. Incluso en el caso de que las hubiesen compuesto, no nos ha llegado nada de ello. Asimismo, si la *muaššaḥa* fuera una extensión de la *muṣammaṭa*, los partidarios de la poesía tradicional no la habrían despreciado. La salida o la *jarcha* es el nexo entre la *muaššaḥa* y la poesía o la canción popular que ha dado lugar al arte de la composición de las *muaššaḥas*.

Contrariamente a todas estas opiniones, Buṭrus Al-bustání considera que el origen de la *muaššaḥa* es franco-español. Afirma que los árabes fueron influenciados por los juglares y posteriormente por los trovadores provenzales que recorrían Francia en el siglo X e incluso después. En este sentido afirma: "*la coincidencia entre la composición de los trovadores y las muaššaḥas en la mayoría de los aspectos nos lleva a creer que los árabes fueron influenciados por la literatura hispano-francesa*"[1]. Pero esta opinión difiere mucho de lo que creen los críticos, especialmente los orientalistas, que afirman que los árabes andalusíes fueron los maestros de los trovadores en el arte de la rima y el metro, un tema que intentamos estudiar en este trabajo.

El arabista español Millas Vallicroza, especialista en estudios hebreos, subraya que las canciones religiosas hebreas conocidas con el nombre de "pizmonim" y las

---

[1] *Udabá' al-'arab fí al-andalus ua 'asr al-inbi'át*, p. 82, Biblioteca ṣáḍer, Beirut.

jaculatorias latinas repetidas por los fieles después de cada salmodia, constituyen el origen que inspiró al inventor de la *muaššaḥa*. Tal opinión no es compartida por Ahmad Haikal[1] que ve que es difícil que los musulmanes andalusíes fuesen influenciados por algún aspecto judío relacionado con la religión, ya que eran tan extremistas en cuestiones de creencia religiosa, que mostraban rechazo a las filosofías y doctrinas religiosas diferentes de la suya, y por consiguiente, no puede ser lógico que estuvieran influenciados por poemas judíos religiosos.

Iḥsán Abbás considera que la perfección métrica es un factor que tuvo un importante impacto en la invención de la *muaššaḥa*. Dice: "*esta perfección va a la par con el temprano fruto conseguido por Ibn Abd-Rabbih al establecer los círculos métricos y el consecuente establecimiento de las ramas de cada metro en su libro Al-´iqd. Creo- dice Iḥsán- que este tipo de poesía se ha convertido en una diversión de los intelectuales de aquél entonces, y por ello, los literatos probaban sus capacidades componiendo versos según una métrica no habitual*"[2].

Fuád Rağái, por su parte, considera que "*la invención de la muaššaḥa es una huella de las de Ziryáb*"[3] y que "existen dos aspectos fundamentales que llevaron a Ziryáb de Oriente y que consisten en la

---

[1] *Al-adab al-andalusí min al-fatḥ ilá suqúṭ al-jiláfa*, p. 156, Cairo 958.

[2] *Táríj al-adab al-andalusí fí ʻaṣr aṭṭauá-if ua al-murábiṭín*, p. 244, Dár at̲t̲aqáfa, Beirut, 1962.

[3] *Al-muaššaḥát al-andalusía*, p. 47, primer episodio de la serie *Kunúzuna.*

aplicación del ritmo de la canción al ritmo poético y la forma de cantar según la *núba*." Este crítico cree que "*estos dos aspectos fueron los que inspiraron a los poetas y cantantes después de Ziryáb para inventar la muaššaḥa."*[1]

En este sentido, y basándose en el tipo de composición musical conocida como *muaššaḥa* en Irak[2], Zakariá Yúsuf formula muchas preguntas que han de llevar a los investigadores a replantear la historia de la *muaššaḥa*: "*¿acaso su invención en Al-Ándalus y su denominación por muaššaḥa fueron una mera coincidencia, sin saber lo que se llamaba muaššaḥa en Irak*? *¿Fue trasladada de Irak a Al-Ándalus por Ziryáb? ¿O la música iraquí fue el motivo de la invención de la muaššaḥa en Al-Ándalus*?"[3]

Responder a estas preguntas no es tarea fácil puesto que no sabemos si existieron *muaššaḥas* iraquíes antes que las andalusíes. Además, la composición musical de la antigua *muaššaḥa* andalusí no nos ha llegado por escrito. Pero no descartamos que los poetas andalusíes de la *muaššaḥa* hubiesen tomado este nombre para designar su

---

[1] *Ibid.*, p.98.
[2] Al-Kindí lo explica en su tratado *Jabar siná'at at-ta-líf* al hablar de los tipos de construcción musical y dice que puede ser sucesiva o no sucesiva. Esta última se divide en dos partes, una en forma de espiral y la segunda es moaxaja. Dice: "El segundo modo que no es sucesivo se llama Aḍḍafír o la moaxaja. Empieza con un ritmo y se traslada a otro y luego pasa al *daur* de la primera, luego atrás del final y así sucesivamente hasta llegar al ritmo de la suma. El movimiento se hace desde la última a la primera, todo junto. Ese *dafír* es de dos modos, uno separado y otro enredado. Tratados musicales de Al-Kindí, p. 61.
[3] *Músiqá al-kindí*, Bagdad, 1962, p. 17.

nuevo arte, como tampoco descartamos que conocieran el ritmo de la *muaššaḥa* iraquí y lo hubieran tomado como base para componer sus poemas. De todas formas, en caso de que fuera correcta alguna de estas suposiciones, no cabe de ningún modo negar que Al-Ándalus se adelantó en el arte de las *muaššaḥas*. Tampoco cabe la posibilidad de llamar este arte "*muaššaḥas iraquíes o muaššaḥas irako-andalusíes*"[1].

En realidad, el adelanto es a nivel de la composición según rimas y metros diferentes de los del poema tradicional, y que se basa sobre un ritmo musical –ya sea este ritmo el de la *muaššaḥa* iraquí o de otros tipos musicales llevados por Ziryáb de Bagdad a Al-Ándalus-. Pero, ¿acaso no podemos plantear que la base musical sobre la cual los andalusíes compusieron sus *muaššaḥas* fue traída de Oriente, especialmente de Irak? Es más: ¿por qué los iraquíes -y los orientales, en general- no se adelantaron en la composición de las *muaššaḥas*? Y ¿por qué, sus *muaššaḥas* vinieron, más tarde, como forzadas?

Sin duda, la respuesta a estas preguntas ilustra la supremacía de los andalusíes, incluso ello tiene más valor si se considera que la base de su invención fue de origen foráneo. Según esta consideración, podemos afirmar que los iraquíes no conocieron la composición de la *muaššaḥa* a pesar de conocer el ritmo musical, o no tuvieron el valor suficiente como para transgredir las reglas del poema tradicional. Tal vez así aquellos que rechazan o ponen en duda el origen andalusí de la *muaššaḥa* se convenzan de que estos últimos tienen el mérito de haberla inventado y el valor de declarar la

[1] *Ibid*., p. 20.

liberación del poema de sus ataduras, y ello sería lo mínimo que se puede reconocer a los andalusíes en este marco.

El orientalista alemán Johan Fek intentó justificar la no difusión de la *muaššaḥa* en Irak y afirma que "*el estilo de la muaššaḥa abrió el camino para su imitación fuera de Al-Ándalus en el norte de África, Egipto y Siria. En cuanto a la no penetración en Irak, el estudioso considera que la música persa fue la primera en establecerse en ese país, lo que dificultó el camino ante la muaššaḥa por su estrecha relación con la música árabe*"[1]. Esta justificación es errónea porque la música andalusí -tal y como lo hemos explicado antes- no era puramente árabe, sino una mezcla de ritmos árabes y españoles locales y foráneos, y según esta música los poetas construyeron sus ritmos.

Otros investigadores opinan que el arte de la *muaššaḥa* es una imitación de poemas cantados, pero no se ponen de acuerdo sobre el tipo de poesía de que se trata.

En este sentido, Aḥmad Hášimí, por ejemplo, subraya[2] que el origen de las *muaššaḥas* son canciones, cantadas primero por los hijos de Annaǧǧár Al-ḥiǧází cuando se dirigían a Medina para recibir al profeta Muhammad, llevando panderetas:

Relucieron las luces de Aḥmad
y se eclipsaron las de la luna
¡O Muḥammad, O glorioso!

---

[1] *Al-ʻarabía. Dirását fí alluġa ua allahayát ua al-asálíb*, p.190, Trad. Abdelḥalím Annaǧǧár, Ed. Dár al-Kitáb al-ʻarabí, El Cairo 1951.
[2] *Mízán addahab*, p. 144, Al-maktaba Attiyáría. El Cairo, 1951.

Eres la luz que supera todas las luces.

Esto coincide con lo que afirmamos antes al contestar a aquellos que consideran que el origen de la *muaššaḥa* era oriental.

El arabista español Julián Ribera dice que son poemas romances[1], pero no podemos confirmar ni infirmar tal opinión puesto que las fuentes no conservan modelos de estas canciones, aunque no podemos negar que los musulmanes en Al-Ándalus usaban romance en su comunicación y trato diarios con los españoles.

Este mismo arabista formula otra hipótesis consistente en que este tipo de canto del que se inspiraron los autores de *muaššaḥa*s es de origen gallego y aduce como argumento en apoyo de su hipótesis el hecho de que las gallegas trabajaban en las casas andalusíes como ayas y cantantes en fiestas y ceremonias.

Tal opinión compartida por el orientalista Gibb[2], que ve que los poetas de la *muaššaḥa* han sido influenciados por las canciones populares españolas provinciales que cogían sus ritmos de los cánticos religiosos.

Nosotros nos inclinamos más hacia la opinión del orientalista Palencia que dice que el bilingüismo árabo-romance en Al-Ándalus "*es el origen de la aparición de un tipo poético en el cual se mezclan influencias orientales y occidentales. Los literatos e interesados han*

---

[1] *Romance* se dice de un conjunto de dialectos derivados del latín, hablados por la mayoría de los habitantes de Europa en la Edad Media.

[2] *Al-adab al-'arabí*, p. 77, Londres, 1926.

menospreciado este nuevo tipo, mientras que la masa transmitía sus fragmentos entre ellos en secreto, y hasta el día en que se convirtió en un tipo literario. Este nuevo tipo de literatura popular tiene dos facetas: el zéjel y la muaššaḥa”[1].

Esto lleva a la conclusión de Abdel’azíz Al-ahuání –que compartimos y apoyamos- que consiste en “*la existencia de un origen común que permitió la aparición de la muaššaḥa, y tuvo un impacto en la independencia y el desarrollo del zéjel; esto es, la canción popular compuesta en un dialecto árabe y romance hablados por muchos musulmanes en el país desde la llegada del Islam*”[2].

Creemos que el bilingüismo andalusí consiste en el uso del árabe estándar y dialectal que era una mezcla de dialectos de los pueblos, árabes y beréberes, que llegaron a Al-Ándalus, además del romance que se utilizaba en el dialecto árabe en la vida diaria.

Si nos fijamos en la canción popular en tanto que fuente y punto de partida, por una parte, y en la música andalusí como arte desarrollado y floreciente por otra parte, y en la poesía andalusí en su fase de aspiración a la renovación por último, entonces podremos sin duda alguna emprender camino junto con el poeta y al mismo tiempo cantante para dar al final con el hilo que los une, empezando por el cantante que, para interpretar su canción, acude a versos dispersos y variados en cuanto a metro, rima y ritmo, hasta llegar al poeta que acierta en

---

[1] *Táríj al-fikr al-andalusí*, p.142-143.

[2] *Azzayal fí al-andalus*, p.2-3 (Publicaciones del Instituto de Estudios Árabes Internacionales), Liga Árabe, El Cairo, 1957.

auxiliar al cantante con un poema con esas características pero al mismo tiempo con unidad de esquema y unidad integral.

De la misma forma nació el *zéjel*, parecido a la *muaššaḥa* en su uso de la rima y el metro, y de la *jarcha* o salida. El compositor de la *muaššaḥa* utiliza una lengua arabizada, mientras que el del *zéjel* utiliza el dialecto. Al mismo tiempo, el *zéjel*[1] puede que respete las reglas gramaticales, mientras que la *muaššaḥa* puede dejar de respetarlas a veces. Esto "*es peor en la muaššaḥa que en el zéjel, porque respetar las reglas gramaticales en el dialecto devuelve este último a su origen, mientras que no hacerlo en la lengua estándar es un error*"[2].

Siguiendo el origen común, se invalida la opinión de Ibn Jaldún en cuanto al nacimiento del *zéjel* cuando dice: "*cuando se difundió el arte de la muaššaḥa en Al-Ándalus y la adoptó el público por su facilidad y su elegancia, la masa compuso poemas siguiendo su estructura utilizando su refinada lengua sin obedecer a las reglas gramaticales inventando así un arte llamado el zéjel*"[3]. Esta afirmación ha sido adelantada por Al-ḥilí, cuando dice al hablar del inventor del *zéjel*: "*se dice que su inventor…lo extrajo de la muaššaḥa*"[4].

A pesar del origen común de los dos tipos, el estudioso de su historia se percata de que el primer poeta

---

[1] Véase nuestro libro *Muaššaḥát Maġribía* (Capítulo: Entre *Attaušíḥ y el zéjel*), a partir de la página 57.

[2] *Al-'aṭel al-ḥálí ua al-muraj-jaṣ al-ġálí,* Manuscrito en la Biblioteca Payazid de Istambul, códice nº 5542, folio 19 (fue publicado por Hunrebakh 1955, sin embargo no lo hemos podido consultar) .

[3] *Al-muqaddima*, p. 524.

[4] *Al-'aṭel al-ḥálí*, folio 21.

del *zéjel*, cuyos poemas nos han llegado de forma certera, es Ibn Guzmán, fallecido en el año 554 de la Hégira, mientras que el primer poeta de la *muaššaḥa* es Ubada Ibn Má' Assamá', fallecido en el año 419. Por ello, las *muaššaḥas* precedieron al *zéjel*, y en consecuencia el *zéjel* proviene de la *muaššaḥa*. Esta conclusión es la que condujo a Al-ḥilí y a Ibn Jaldún a formular sus anteriores posiciones. Subrayamos que es una deducción errónea porque existe una diferencia abismal entre el nacimiento de un arte y su aceptación por la gente, y esto es lo que le sucedió al *zéjel* ya que apareció con la *muaššaḥa* y quizás antes. Pero no tuvo la oportunidad de imponerse sino después de que la *muaššaḥa* le hubiera allanado el camino. Y si las *muaššaḥas* y el *zéjel* se relacionan con el molde musical representado en la *núba* y que tratamos a continuación, es interesante saber que las *muaššaḥas* más habituales se basan sobre numerosos metros. Su composición se divide en tres tipos[1]:

1. *Addaur* (el círculo), y pueden ser numerosos y así se dice el primero, el segundo y hasta el último. Se compone siguiendo el mismo ritmo que el primero.

2. *Al-jána* (la casilla) o *assilsila* (la cadena) o *addúláb* (el anaquel), esta última denominación ha caído en desuso. *Al-jána* es aguda mientras que *assilsila* es baja en relación con la voz de la composición musical de la *muaššaḥa*.

3. La última parte compuesta según el primer *daur* es el que pone fin a la *muaššaḥa*.

[1] Véase más detalles entorno a la composición de *la muaššaḥa al-andalusía*, Salim Lahlou, p. 87-88. Publicaciones Dár Maktabat Al-ḥaiát, Beirut, 1965.

Estas tres partes pueden tener diferente rima y ritmo, pero es mejor que se compongan siguiendo una sola estructura.

Segundo: la *núba*

El término *núba* estaba tan relacionado con la música andalusí hasta el punto de creerse que no era conocido otro género musical. Pero fue utilizado desde los primeros tiempos en Oriente, tal como está mencionado en el libro Al-aġání: "Ibráhím Ibn Ají Salama visitó a *Arrašíd* y le dijo: príncipe de los creyentes, me gustaría que me honraras poniendo mi *núba* y la de Isaac Al-mauṣilí en un lugar, pero que mi entrada y la suya fueran en diferentes lugares"[1]. Asimismo, Al-ḥárit Ibn Busjunnar dice: "tenía una *núba* para servir a Al-uátiq cada viernes. Cuando tocaba, me dirigía a la casa y cuando se ponía a beber me instalaba y cuando no lo hacía me iba. Y el trato era no asistir el uno de nosotros sino el día de su *núba*"[2].

En el mismo sentido, la palabra *núba* se repite muchas veces en el libro de *Las mil y una noches*, tal como se menciona en la historia de Isḥáq Ibn Ibráhím Al-mauṣilí al traer una esclava a Al-mámún: "le cantó y le deleitó, le dijo: "he decidido que su *núba* sea cada jueves, para que venga y cante detrás de una cortina"[3].

Se ha usado la palabra con el mismo significado, en la primera época andalusí. Ibn ḥaián dice que Abbás Ibn Firnás había escrito al príncipe Muhammad

---

[1] *Al-aġání*, t. 5, p. 348.
[2] *Ibid*., t. 4, p. 118. Véase también p. 120.
[3] t. I, p. 671. Saleḥ Rušdí, ḍár Maṭábi'Aššа'b, El Cairo, 1969.

queriendo hacerle escuchar algo de su canto. El príncipe le invitó "y le tocó su *núba* y cantó un poema suyo, cuyo principio decía:

La ignorancia es noche sin luz
y la sabiduría alba de luz famosa.

El poema no conmovió al príncipe. Después, escuchó otra *núba* y tampoco le gustó, y por ello no le exigió más y tuvo vergüenza de pedírselo… y ordenó que le dieran un premio y no lo volvió a invitar más"[1].

Para los andalusíes, la palabra no tardó en convertirse en un claro término musical. Attifášī dice: "la *núba* completa del canto en el Magreb puede presentarse de diferentes formas, y todas siguen la métrica de la canción árabe"[2]. Parece que la *núba* consiste en un conjunto de partes o fragmentos que se cantan armoniosamente dentro de una sola estructura y con ritmos diferentes. Con ella apareció la composición musical completa que se basaba antes en un sistema de voz conocido en la Península Arábiga, o la improvisación tal como era conocida en Irak. Quizás el término en Al-Ándalus y en el Magreb significó lo que significaba la *uasla* para los orientales.

Los rasgos de la *núba* andalusí no están claros ya que se convirtió después del final de la historia de Al-Ándalus en un mero patrimonio que los documentos no ayudan a reconocer, ya que se basaba sobre todo en lo oral. Afortunadamente, el género conservó muchos aspectos y una herencia importante de la civilización

---

[1] *Al-muqtabis,* p. 280-281.
[2] *Uaraqát fí al-ḥadára*, t. 2, p. 233, véase también la revista *Abḥát*, p. 114.

andalusí después de trasladarse al Magreb. La verdad es que estaba preparado para ello a pesar de la postura de algunos historiadores e investigadores que se olvidan de la historia islámica en Al-Ándalus, erigida a manos de los magrebíes desde el principio. Además, estos últimos constituían la retaguardia de todas las etapas históricas andalusíes y la protegían, la alimentaban y se influenciaban recíprocamente. Son ellos, por otra parte, los que acogieron lo que quedó de Al-Ándalus islámico tanto a nivel humano como a nivel cultural y civilizacional.

Es posible que esta postura se basara en el carácter religioso y doctrinal de los almorávides (desde 430 hasta 1037 de la hégira) y los almohades (desde 151-1121 de la hégira) que defendieron la existencia islámica en Al-Ándalus con Marruecos dentro de un solo marco. Basta, en este contexto, subrayar que el arte de la *muaššaḥa* y el *zéjel* conocieron un gran auge en Al-Ándalus en la época de estas dos dinastías. Es más, Marruecos enriqueció este arte a partir de la época andalusí.

Algunos investigadores consideran que los poetas de la época "que no hubieran podido componer *zéjeles* y *muaššaḥas* si hubieran vivido en otras épocas, se habrían visto obligados a hacerlo después de aparecer en algunos círculos de la era almorávide –que conoció una gran decadencia– la tendencia hacia todo lo popular y grotesco, y de todo lo que no respeta ni el pudor ni la vergüenza"[1]. En el mismo sentido, otro estudioso afirma: "la libertad que trajo la *muaššaḥa* no se conformó con la

---

[1] Emilio García Gómez. *La poesía andalusí*, Trad. Muenis Husein, p. 62, Ed. Ministerio de Educación y Enseñanza, Egipto de los mil libros.

rima y la métrica sino que afectó a la lengua y el estilo y los llevó hacia el dialecto y la trivialidad”[1].

Pero creemos[2] que el dialecto no es una versión decadente del árabe ya que existía junto a él, lo enriquecía e intercambiaba con él influencias. Por ello, utilizarlo en la expresión poética –tal como es el caso en el *zéjel* y la *muaššaḥa*- es una prueba de una costumbre enraizada en su uso y comprensión. Asimismo, esto indica su grado de vitalidad y su apertura hacia la renovación. No cabe duda de que el fenómeno no podía llevarse a cabo sino a manos de artistas que dominaban el dialecto y el árabe estándar, y que eran capaces de moldearlos para expresarse con libertad y valentía. La verdad es que los poetas de la *muaššaḥa* y el *zéjel* formaban parte de estos últimos, ya que pudieron crear una corriente que enriqueció la lengua y la literatura en determinado momento histórico y les permitieron alcanzar cierto grado de prosperidad. Este género hubiera podido seguir su crecimiento y desarrollo si hubiera encontrado semejantes artistas, pero sólo encontró a compositores que lo petrificaron en moldes dificultosamente imitados.

Si queremos destacar algunos aspectos de la importancia que dieron los almorávides al canto y a la

---

[1] ǧaudat Arrikábí. *Fí al-adab al-andalusí*, p. 305, Dár al-ma'árif, Egipto, 1960.

[2] Véase nuestro libro *Muaššaḥát magribía*, p. 72-73. Véase los temas relacionados con los Almorávides, en la primera parte de nuestro libro: *Al-adab al-magribí men jiláli ḍauáhirihi ua qaḍáyáh*, Dár al-ma'árif, Rabat, 1979. Véase también nuestro estudio sobre *La evolución de la literatura andalusí en la época de los almorávides*, publicada en Al-manáhil, nº 16, 1979 (Ministerio de Cultura - Marruecos).

música, subrayamos que Ibn báğğa fue de los primeros acompañantes del príncipe almorávide Abú Bakr Ibn Táfluit que era gobernador de Zaragoza. Cierta vez, encontrándose entre los contertulios del gobernador, pronunció una de sus *muaššaḥa*s que empezaba así:

Arrastra la cola de tu vestido por doquier
y recompensa, agradece con el beber.

Disfrutó a más no poder el elogiado y más aún cuando aquel concluyó diciendo:

Haga Alláh que la bandera de la victoria
Ondee en los cielos para Abú Bakr.

Entonces, el príncipe disfrutó tanto con aquellos versos que acabó desgarrándose el vestido y juró por el más sagrado juramento que el poeta no volvería a su casa sino pisando oro. Temiendo las peores consecuencias de todo ello, Ibn Báğğa metió oro dentro de sus zapatos y volvió, pisándolo, a casa."[1]

En el mismo contexto, Al-maqrí menciona, según Al-ḥiğarí, que: "el Emir de los Creyentes, Yúsuf Ibn ṭášafín, regaló a Al-mu'tamid una esclava cantante que había crecido en el arrabal… se la trajo a Sevilla … y la llevó al palacio de Azzahir que daba al río, se sentó y se le ocurrió cantar estos versos:

Con corazones de leones bajo las costillas
Y grandes turbantes sobre las cabezas
Se ciñeron la espada en la batalla
Más incisiva que el destino
Si te aterran toda la desgracia te amenaza

[1] *Al-muqaddima*, pp. 519-520.

Y si te afianzan en el cementerio descansas.

Al príncipe no le gustó que la esclava criticara a sus señores y, no pudiendo contener su ira, le dio muerte arrojándola al río”[1].

Sea cual sea su interpretación, estos sucesos indican la importancia que otorgaban los Almorávides al canto a pesar de las características y la naturaleza muy especial de su Estado.

A pesar de que los Almohades –después de aquellos- cuidaban más las artes, la literatura y la poesía[2], Aššaqundí, hablando de los instrumentos musicales andalusíes en su epístola *Attafájoría* tal como lo hemos mencionado antes, indica: “sólo existían en Marruecos los instrumentos musicales traídos de Al-Ándalus como la pandereta, la flauta, abu qárún, dabdabat assúdán y ḥamáqi al-barbar.”[3] Quizás tenga razón Aššaqundí al comparar Al-Andalus y Marruecos, resaltando el primero. Pero lo cierto es que los Almohades eran más conocidos por los tambores. En este marco, Abdeluáḥed Al-murrákuší describe, al hablar de la visita de Abdelmúmen a Tagra, su lugar de nacimiento: “cuando llegó al lugar estando por allí el ejército con más de trescientos estandartes y más de doscientos tambores, éstos eran inmensos hasta tal punto que el oyente se

---

[1] *Annafḥ*, t. 4, pp. 275-276.

[2] Véase nuestro libro *Al Amír aššá’ir Abu Ar-rabí’ Sulaimán Al-muaḥḥidí* (El príncipe poeta abu ar-rabí’ Sulaimán el almohade) desde la página 88, Ed. Dar Attaqáfa- Casablanca, 1394-1974.

[3] *Annafh*, t. 3, p. 213.

imaginaba que cuando se tocaba, la tierra se movía y su corazón se rompía”[1].

Entre los tambores más conocidos destaca el que se tocaba cuando Abdelmúmen viajaba: “cuando viajaba era su costumbre hacerlo después de la oración del alba, después de que se tocara un tambor de madera verde y dorado, inmenso y redondo cuyo contorno medía quince codos. Cuando se tocaba tres veces se sabía que el viaje era inmediato y la gente se iba. Se oía a una distancia de medio día caminando sobre colina cuando no sopla viento”[2].

Parece que Marruecos conocía en aquella época ritmos de canto y baile de los esclavos de Sudán tal como podemos leer en la biografía de Al-Qásim Ben Abdalláh Ben Muḥammad Ben ḥammád que era el juez mayor de Marruecos y Al-Ándalus, y que se instaló en Taura en la afueras de Mequínez: “se trasladó a ṭaura en el año 597 y le recibió la élite de la zona acompañada de esclavos junto a sudaneses musulmanes que jugaban con barras de hierro y bailaban, sus mujeres tocaban los tambores y cantaban, mientras que el gaitero inflaba su instrumento. Fueron éstas prácticas habituales en sus fiestas”[3]. Nuestro cometido no es enumerar todos los aspectos de la música y el canto en Marruecos, sino arrojar luz sobre la importancia que dieron los marroquíes a la música desde la época meriní (1275-1464) ya que la utilizaban para

---

[1] *Almu’ğib fi taljíṣi Ajbári al-Maġrib*, Trad. Said Al-‘arián y Muḥammad Al-‘alami, Ed. Al-istiqáma, El Cairo 1368-1949, p. 232

[2] *Al-ḥulal al-múšia fi ḏikr al-ajbár al-murrákušía,* anónimo, Pub. Allouch, Rabat, 1936, p.115.

[3] Muḥammad Ben Ghází Al-‘uṯmání*, Arrauḍ al-hatún fi Ajbár Meknasat az-zaitún*, Ed. Al-Malakia, Rabat 1384-1964, p. 31.

curar a los enfermos tal como lo hacían en el hospital de Sidi Frağ de Fez. Esto se refleja también en los bienes dedicados a sufragar los gastos de grupos de música andalusí que visitaban el hospital semanalmente para deleite de los residentes aquejados de enfermedades mentales[1].

Cabe señalar que la importancia que los marroquíes daban a la música se refleja en que Ibn Jaldún dedicó un capítulo de su libro[2] al canto en el análisis de Ibn Al-Jatíb en su *Rauḍat Atta'ríf* cuando habló de "la coincidencia entre los ritmos musicales y el estado del alma"[3]. En el mismo marco puede mencionarse el libro de Ibn Addarrağ Assabtí *Al-imtá'u ua al intifá'u fí mas'alati samá' assamá'* que hemos mencionado al hablar de los instrumentos musicales. El Magreb árabe estaba preparado para dar cobijo al patrimonio andalusí y conservarlo dada la estrecha relación que tenía con él. Lo mismo se puede decir de la *núba* y su composición a pesar de perder algunos de sus aspectos a la par que el final de la existencia del Islam en el país, y la expulsión colectiva sin parangón en la historia anterior.

Los investigadores consideran que la música andalusí se desarrolló en el norte de África en tres escuelas según el destino o lugar de establecimiento de los inmigrantes de Al-Ándalus:

---

[1] Véase *ṭaqaddum al-'arab fí al-'ulúm ua aṣ-ṣiná'át ua ustáḏiatu-hum li úrúbbá* de Abdalláh Al-yírárí, Ed. Dar Al-fikr al-arabí, El Cairo, 1381-1961p. 80.

[2] *Al-muqaddima*, pp. 423- 428.

[3] *Rauḍat atta'aríf bi al-ḥubbi aššaríf*, vol. I, Trad. Muḥammad Al-kattání, Pub. Dar Az-zaqáfa, Casablanca, ed. Iª, Beirut, p. 387.

1. Sevilla: se difundió en Túnez y se llamó *alma'lúf,* término conocido en Libia y en el este de Argelia, especialmente en Constantina.

2. De origen granadino: existe en Argelia y se llama *al-ġarnáṭi.*

3. Reúne entre el patrimonio granadino y el valenciano y es el más difundido en el actual Marruecos y se llama *al-ála*. Quizás el motivo sea la voluntad de distinguir este tipo como una música que se basa sobre los instrumentos musicales acompañada de poesía, y *al-malḥún* que se basa, fundamentalmente, en cantar sin recurrir a instrumentos musicales sino para mantener el ritmo. Incluso se llamó a este último *al-kalám*, sin lugar a dudas para oponerlo a *al-ála.*

Por otra parte, si existen varios factores que permitieron a este patrimonio conservar muchas de sus características originales, el primero de ellos es no haber caído bajo el poderío otomano que estaba en el resto de los países del norte de África y la mayoría de los países árabes; un poderío que dejó –como es sabido- huellas culturales, incluso en la música andalusí en Argelia y Túnez.

Los numerosos documentos que dejaron los magrebíes de aquella época hablan de los caracteres o temperamentos relacionándolos con el carácter humano. En este sentido, el documento más antiguo quizás sea el poema de *Manẓúmat Abdeluáḥid Al-uanšarísí*, asesinado el año 955:[1]

---

[1] Manuscrito de la Biblioteca Nacional de Madrid, n. 5307, encontramos el texto integral en:

Los humores que existen en el mundo son cuatro,
de la misma forma que los modos en general:
El primero es la atrabilis cuyo humor es la tierra,
por lo fría y seca la ha distinguido la humanidad.
La flema tiene como humor el agua, húmeda y fría.
Del humor del aire y del calor está regida la sangre.
La bilis tiene como humor el fuego, y su calor abrasa
por la sequedad que posee por designio de Alláh.
La melodía de la voz del dail y sus derivados,
mueve a la melancolía, recíbelos cantando.
Del 'iráq y ramal addail escucha su melodía,
y permanece atento al raṣḍ,
si eres de los que tienen aspiraciones.
Por medio de la flema se suscitan los modos: zaidán, isbahán,
ḥiğáz, ḥisár y zaurakand, según queda expuesto.
Al-'uššáq se distingue por ser indicado para el canto.

1.- *Mağmu' qaṣáid ua muaššaḥát fi al-madíḥ an-nabauí* (Poemario de *muaššaḥa* en alabanza al profeta), clasificado según las núbas, recopilado por Aḥmad Ben Muḥammad Al-'arabí al-ḥaḍramí al-murrákuší, que vivió a mediados del siglo XIII, p. 20 (manuscrito propio del autor).

2.- Introducción de algunas copias de *Al-Kunnásh* de Al-ḥáik. Es un cancionero de poesía, *muaššahá* y zéjel clasificado según las *nubas* de su recopilador Muḥammad al- ḥáik at-tituání que vivía en la misma época. Existen varias copias del manuscrito pero necesita todavía más dedicación y divulgación científica. Sin embargo, nos hemos basado en nuestra copia sobre la *nuba* según el folleto de Fernando Martínez, quien dedicó su trabajo a la definición de las *nubas* y su traducción al español sin interesarse por los textos de poesía, sabiendo que otras copias se basaron en ellos. In Fernando Valderrama Martínez, *El cancionero de ALHAIK* (Instituto General de Franco de estudios e investigación hispano-árabe, Tetuán 1954.

Son cinco las derivaciones que le suceden:
La belleza de al-máia emociona por poseer la sangre,
con raṣḍ, ramal y al-ḥusain.
La bilis con al-mazmúm hace remontar a sus derivaciones.
Ġaríbat al-ḥusain completa los modos.
Añádele el modo ġaríbat al-muḥarrar
que es principio sin derivaciones, y no seas negligente.

La misma fuente menciona que el imám Al-uağdí[1] añadió lo siguiente:

Añádele los modos al-istihlál y al-mšarqí juntos,
y el modo 'iráq al-'ağam según se deduce por addail.

---

[1] Puede que sea el poeta y compositor de moaxaja Muhammad ben Alí Al-uaydí (véase *Muaššahát Maghribía*, p. 156). Hay que añadir que a finales del siglo XII y principios del XIII de la Hégira, Al-ḥau-uát recopiló en un corto poemario estos temperamentos -ṭubú'- conocidos en su época y que eran 25:

'uššáqu dail a rasḍ dail **** *iraq y 'ayam luego arab e istahal*
máia in ṣakkat ġaribat al-ḥusín **** *liberada por ḥiyaz sharq sin min*
Agradece az-zaidán a su ḥásir **** *zauarkad, zum ḥiyaz, los más nobles*
Si descarta al-mašriq Isbahán **** *luego para su raml cambia en ḥusín*
Veinticinco son, pues, completos **** *los reuní de donde saber no podéis.*

El manuscrito se encuentra en la Biblioteca de Rabat, Cod. 4229, su compositor es Abu Ar-rabí' Sulaimán Aššefšauní, conocido por Al-Hau-uát (1231-1960). La consulté entera en *Kunnáš Assiqillí* y su título es*: Kašf al qiná' 'an uağh tázir aṭṭubu' fi aṭṭibá'*.

Asimismo, Inqiláb arraml es un derivado del modo al-máia,
que promueve los deseos de amistad entre la gente.[1]

En torno a estos tipos, habla Muḥammad Ibn Aṭṭaieb Al-‘alamí, fallecido en el año 1721, que refiere, según el que fuera su contemporáneo, el poeta Muḥammad Al-bú’isámí: “todas las composiciones musicales cantadas tienen cinco raíces; de cuatro *addail*, *azzaidán*, *al-máia* y *al-mazmúm*, de ellos derivan diecinueve tipos, mientras que del quinto *al-ġaríba* no deriva ninguno. De *addail* derivan seis tipos*: raml addail, ‘iráq al-‘arab, ‘iráq al-‘ağam, muyannab addail, raṣḍ Addail* e *Istihlál addail. D*e *azzaidán*, derivan otros seis*: al-ḥiğáz al-kabír, al-ḥiğáz al-mšarqí, al-‘uššáq, al-ḥaṣṣár, iṣbahán* y *azzarkand. D*e *al-máia* derivan otros cuatro*: raml al-máia, inqiláb arraml, al-ḥusín* y *arraṣḍ*. De *al-mazmúm*, derivan tres: *ġaríbat al-ḥusín*, *lamšarqí* y *ḥamdán*. Los diecinueve tipos derivados más las cinco raíces hacen veinticuatro”[2].

Estos tipos se cantan siguiendo cinco ritmos:

1. *Al-baṣíṭ*, llamado *mahğar* por los orientales, basado en seis punteos sobre cuatro, tiempos B, y lo denominan los prosódicos *assabab al-jafíf*, compuesto de dos letras activa y estática con un intervalo rítmico en medio.[3]

---

[1] Traducción de Manuela García Cortés.
[2] Mohamed Ben Tayeb El-‘alamí “*Al-Anís al-muṭrib fí man laqítu min udabá-i al Maġrib*) pp. 176-177, véase en ello desde la p. 168-193., Trad. Al-Bu’sámí, véase también *Muaššaḥát maġribía*, pp. 163-164.
[3] *Kunná*š *al-ḥá´ik*, p. 10. (Copia de Zouiten fotocopiada).

2. *Alqá-im ua nişf*, llamado por los habitantes de África del este *Labtaiḥi*, *al-mutamman* por los egipcios, consiste en ocho toques, es un poco más rápido que *al-basíṭ*, tiene movimientos jerárquicos y un intervalo.

3. *Al-bṭaiṭí*, llamado en el norte de África *al-maṣḍar*, y no tengo noticias de que exista en Egipto. Su ritmo y sus tiempos se diferencian de *Al-qá-im*.

4. *Al-qoddám*, llamado por los orientales *addarağ*, deriva de un círculo de los tiempos B, desparecen dos y aparece uno y viceversa en el segundo, el tercero aparece entero con toques más acelerados. El primero se denomina *addáriğ azzaḥíf*, el segundo es doble y el tercero es toque único y quizá por eso lo llamaron *assamáí*.

5. *Addarağ*: numerosos músicos subrayan que sólo existe en la música andalusí de Marruecos, ya que es una aportación propia de los marroquíes. Prueba de ello es que los poemas del *zéjel* marroquíes llamados *l-brául* sólo se cantan siguiendo este ritmo, así como la mayoría de los poemas del *malḥún* marroquí. Pero Aḥeḍrí no opina lo mismo, y considera que este tipo (*addarağ*) queda derivado del *Bṭaihí*.[1]

Parece ser que la pérdida empezó a afectar estos tipos y ritmos desde el siglo XII de la Hégira, lo que llevó a Muḥammad al-ḥá´ik Attituání -que vivía a mediados de aquel siglo- a reunir las once *núbas* que se conservaban de la época así como sus textos poéticos, las *muaššaḥas* y el *zéjel* que siguen en vigor hasta hoy en día, aunque se han perdido algunos de sus ritmos. En el

[1] Mağmú' Aḥeḍrí, p. 12, véase nuestro libro: *El zéjel en Marruecos: la qaṣiḍa*) Ed: Al-amnia-Rabat 1390-1970, p. 24.

mismo sentido, Muḥammad Al-‘arabí Aḥeḍrí Al-murrakuší reunió el poemario panegírico profético cantado según estos ritmos añadiendo *al-mšarqí aṣ-ṣaġír* y el modo *aṣ-ṣíka*. Aḥeḍrí dio datos relacionados con cada *núba* que coinciden con lo mencionado por Al-ḥá’ik, arrojando luz sobre su aspecto histórico y artístico. Estos detalles son imprecisos y ficticios, y vienen mal expresados y mal redactados en la mayoría de los casos. Estas *núbas* son:

1. *Al-Isbahán*: “es una rama de *azzaidán*, llamado así por su frecuente uso por parte de la gente de *asbahán*, un tipo producido por Yábir Ibn Al-aṣ’ad Al-aṣbahání. Es un tipo noble y se dice que los ángeles y las huríes ensalzan a Dios siguiendo su ritmo. Su melodía es aguda, fina y dulce.”[1] Se dice también que los ángeles que contestan a los ruegos de los pobres utilizan el mismo tipo, y que a las puertas del Paraíso se llama siguiéndolo ya que su ritmo corresponde al ruego y a la suplicación.

2. *Al-ḥiǧáz al-kabír*: “una derivación de *azzaidán* para los magrebíes y es *azzaidán* mismo para los orientales ya que es parecido a él. Ha sido inventado por ḥiǧáz Ibn ṭáriq de Yemen, que residía en una ciudad irakí. Este ritmo disipa las tristezas y acaba con las calamidades.”[2] Es “un tipo grave, su melodía es aguda, rompe los corazones de los amorosos y derrama las lágrimas de los nostálgicos.”[3]

---

[1] Maǧmú’ Aḥeḍrí, pp. 23 y 33. Véase *Kunnáš al-ḥáik*, p. 92 y *El zéjel en Marruecos*, p. 22 y ss.
[2] Maymu´ Aḥeḍri, pp. 23-24.
[3] *Ibid*., p. 41.

3. *Al-ḥiğáz lamšarqí*: "una derivación de *azzaidán*, inventado por Abderrazzáq Al-Qortobí que lo llamó *al-ğarka*. Se llamó así por su uso frecuente por parte de los orientales. Fue llamado por Abdelġaffár Al-Iskandarí que era una referencia en el mundo de la música. Los fasíes lo llaman "el ritmo de los enamorados". Es un ritmo triste, dulce y fino."[1]

4. *Al-'uššáq*: "es una derivación de *azzaidán*, inventado por La'chaq Ibn Gargar, rey de los francos, cuyo nombre es Abdu Albar apodado *al-'ášiq* (el enamorado). Reunió en su Corte a los literatos y les ordenó que le escribieran lo que experimentaban y sufrían los enamorados. Se desmayó dolorido por todo lo que le describían. Permaneció así toda la noche hasta el amanecer. Cuando recobró el conocimiento escuchó a los poetas cantando siguiendo el ritmo de *azzaidán* y así lo adoptó, porque es un temperamento que correspondía a esa hora del día, entre la aparición del primer rayo del sol que se levanta y la última oscuridad que se eclipsa. Es un ritmo insólito cuya melodía reúne a jóvenes y viejos, y por ello conmueve los corazones y encanta a la gente"[2].

5. *Al-máia*: "Es una de las cinco raíces. Inventado por Umaía Ibn Al-Muntaqid de Baní Málik. Su melodía es sencilla y llana. Incrementa el amor. El mejor momento para tocarlo es por la tarde hasta la puesta del sol o cuando empieza el anochecer ya que en estos momentos su efecto es mayor, y así lo experimentó un grupo de especialistas en nuestra presencia en Fez. Así concluyeron que cada ritmo se tiene que tocar en su

---

[1] *Ibid*., p. 62.
[2] *Ibid*., pp. 74-75.

tiempo para surtir efecto porque todo está relacionado con la naturaleza y la astrología”[1]. Al-ḥáik considera que su melodía es “relajante y trae sueño”[2], anuncia las despedidas y por ello se toca por las tardes. Pero al Sultán Al-ḥasan I (F. 1894) lo apesadumbraba y por ello ordenaba tocar *al-´uššáq* hasta el punto que la gente repetía la frase: “Invierte el asunto al atardecer”[3].

6. *Raml al-máia*: “es una derivación de *al-máia*, inventado por Yábir Ibn Mahrán. Es un ritmo alegre y sus melodías encantan a los corazones y disipan la tristeza, lo prefieren los extasiados y tranquiliza a los aturrullados. Sacado de su raíz por Abderrazzáq Ben Aiách Al-andalusí que fue el único cantante que lo utilizó…la melodía de ese temperamento es dulce, aguda y alegre”[4].

7. *Arrasd*: es una derivación de *al-máia*, inventado por Al-ḥárit Al-Juzá’í, uno de los cortesanos de Arrašíd. A este Sultán le gustaba mucho este ritmo. Un día, el sultán ordenó a sus acompañantes que cantaran siguiendo *al-máia*. En plena faena, Al-ḥárit salió apresurado, lo que sorprendió a Arrašíd. Al volver, el sultán le recriminó, y Al-ḥárit justificó su retirada diciendo: Señor mío, acepte mis disculpas ya que cuando canté se movió el corazón y por ello me retiré, y canté siguiendo un ritmo derivado de *al-máia*. Arrašíd le dijo: canta lo que acabas de inventar. El poeta cantó en voz alta, se asustó el sultán, sintió su corazón despedazarse y su cerebro disiparse, desgarró su ropa y las lágrimas se derramaron sobre sus mejillas y se exclamó: “¡Ay pobres Uššáq!”. Todos los que oyen esa

---

[1] *Ibid.*, pp.80-81.
[2] *Al-Kunnáš*, p.99.
[3] Véase *Azzağal fí al-maġrib*, p. 22.
[4] Majmu’ Aḥeḍrí, p. 97.

melodía no pueden dominarse, incluso los bebés en su cuna… la melodía de *ṭabe´ Arrasd* es dulce, aguda, encanta a los oyentes y les anima”[1]. Se dice también que connota coquetería e intransigencia y que “sus ritmos son finos y dulces”[2].

8. *ġaríbat al-ḥusain*: “es una derivación del *Al-mazmúm*. Se dice que ha sido inventado por Ġaríb Al-fárisí. Pero la mayoría de los críticos dicen que fue obra de una esclava del príncipe de Bagdad, Al-ḥusain Ibn Al-Ġauás, llamada Chams Al-ğamál. Se llamaba “ġaríba” (forastera) porque era forastera y estaba lejos de su patria y contaban que el príncipe estaba muy enamorado de ella. Abdelġaffár Al-iskandarí afirma que la esclava consiguió su hazaña el día de la fiesta del final del Ramadán cuando el príncipe se preparaba para recibir a las delegaciones. En este momento Chams cogió su laúd y cantó siguiendo *attab’*, lo que impactó al príncipe. Al oír su voz, se estremecieron los cuerpos y se destrozaron las piedras. Se conmovió el príncipe y la invitó a su corte y permaneció un gran rato con ella en la lujuria hasta que salió para la oración del *‘id*. Ese *ṭab’* corresponde a un tiempo determinado del día, del anochecer hasta la madrugada. Su melodía y sus ritmos conmueven los corazones, suscitan el cariño y derraman las lágrimas”[3].

9. *Raṣḍ addail*: “es una derivación de *addail*, inventada por Al-ḥárit, el mismo inventor de *arraṣḍ*”[4].

---

[1] *Ibid*., pp. 109-110.
[2] *Kunnáš al-ḥáik*, p. 117. Véase también *El zéjel en Marruecos*, p. 23.
[3] *Ibid*., pp. 130-131. Véase también *Kunnáš al-ḥáik*, pp. 124-125.
[4] *Ibid*., 160.

Esto indica que la *núba* ayuda a trasnochar y a velar la separación de las personas queridas.[1]

10. *Iráq al-'ağam*: "se dice que es una raíz no originaria o es una rama que se añade a las cinco originales. Lo más probable es que sea una derivación de *addail*, inventado por Saika Ibn ṭamím al-'iráqí… Su melodía es aguda, alegre y disipa la tristeza, alivia los corazones. Su momento más adecuado es entre la salida del sol y media mañana"[2]. Es "asimismo de melodía fina y dulce… Todas las personas nobles y de buenos modales que escuchen esta melodía verán alegrados sus sentidos y reforzada su generosidad y benevolencia"[3].

11. *Al-istihlál*: parece que es la contribución de los marroquíes a la música andalusí en la época meriní o sa'dí, según las versiones. Para Al-ḥá´ik: "es un tipo desconocido, inventado por Al-ḥağ 'allál Baṭla en Fez en los primeros días de… Abdalláh Ben Aššaij Aššaríf Al-ḥasaní lo produjo para la ciudad de Fez"[4]. Mientras que Aḥeḍrí dice que es: "una derivación de *addail* inventado por Al-ḥağ 'allál en Fez, que era un ministro del príncipe Abdelḥaq al-maríní. Era un sabio y un alfaquí inteligente que conocía la literatura y la dialéctica, además era una referencia en la musicología. Cuando el príncipe cruzó hacia Algeciras, le acompañó Al-ḥağ 'allál. Cuando llegó, los músicos y poetas de la zona le pidieron al príncipe que los recibiera. Reunidos, empezaron a cantar. Por su parte, El-ḥağ 'allál cantó desde un lugar alto, lo que le gustó a la gente de Algeciras y pidieron al sultán

---

[1] Véase *Azzajal fí al-maġrib*, pp. 22-23.
[2] Majmú' Aḥeḍrí, p. 176.
[3] *Kunnách Al-ḥáik*, p.144.
[4] *Ibid.*, p.111.

su hospitalidad, lo acompañaron a ḍar Azza'furán. Al-ḥağ no dejó Algeciras hasta aprender y apropiarse todos los *ṭobú'* (modos o temperamentos). Fue el primero en traer *al-ála* a Marruecos. Esa *núba* es de melodía aguda y ritmos moderados"[1].

12. *Al-mšarqí Aṣ-ṣaġír*: Aḥaḍrí es el único que definió este tipo: "una derivación de *al-mazmúm* inventado por Zaid Ibn Al-Muntaqid. Yúsuf Ibn 'Ammár Ibn 'Alá-addín Attúnusí dice: "nuestros maestros nos refirieron que había sido inventado por Zaid en una fiesta organizada por Abdeluah-háb Addimašqí, príncipe de Damasco. Era costumbre en aquella ciudad celebrar una gran cena presidida por el nuevo príncipe. Pero lo prohibió el recién llegado al poder e invitó a la élite de su tierra. Cantó Zaid esa *núba* y la gente se sintió borracha sin haber bebido. Cuando el príncipe despertó de su borrachera poética se acercó a Zaid y le pidió que compusiera más y en voz alta. Y así fue una fiesta que duró cuarenta días. Cuando se acabó la fiesta, los asistentes difundieron el tipo por Oriente, y por ello se llama *lamšarqí*. Es un tipo elocuente y dulce."[2]

13. *Aṣṣíka*: también es Aḥeḍrí el único el que lo definió diciendo que: "es una derivación de *'iráq al-ʹarab* que, a su vez, es una derivación de *addail*, inventado por Sika Ibn Tamím Al-'iráqí… Y como es una derivación de otra derivación se ha marginado…hasta la época del alfaquí Sidi Muhammad Al-bú'iṣámí quien lo difundió y compuso poemas según

[1] Majmú' Aḥeḍrí, p. 184.
[2] *Ibid*., pp. 148-149.

su ritmo. Es un ritmo sui generis, su melodía gusta y alegra”[1].

Sea como fuere, estas *núba*s son una prueba que permite destacar los rasgos originales de la música andalusí, a pesar de la influencia que ejerció cada región sobre esta música, lo que le concedió características especiales en cada zona, a pesar de los defectos que la han afectado como resultado del intento de occidentalizarla utilizando instrumentos foráneos.

[1] *Ibid*., p. 205.

Cuarta parte

Las huellas de la influencia

Hablar de influencia requiere basarse en documentos que, en este caso, no están al alcance, debido a que la influencia musical se produjo en función de dos factores, uno teórico-escolar y el otro práctico-popular.

I- Factor teórico-escolar:

Esta influencia pasó a través de las obras árabes de música y trabajos traducidos en varios dominios. Desafortunadamente, se perdió una gran cantidad de estos documentos destrozados o quemados en períodos de la Reconquista. Basta citar, en este contexto, el ejemplo de la cruel orden del Cardenal Jiménez de Cisneros que "*quiso arrasar toda influencia árabe de la tierra ibérica, solicitó la promulgación de un bárbaro decreto que terminó con la sentencia de quemar ochenta mil manuscritos árabes en una plaza pública de Granada*"[1].

No nos extraña ni ese comportamiento y actitud ni la cantidad de libros que fueron quemados en el momento en que Al-Ándalus desbordaba de bibliotecas privadas y públicas. Ejemplo de ello tenemos en la biblioteca de Al-ḥakam que contenía seiscientos mil libros catalogados en más de cuatrocientos cuarenta volúmenes con los

---

[1] Sedio, *Historia General de los Árabes*, Trad. Adil Zaitar, p. 486. Dár Iḥiá' al-kutub al-'arabía, Al-ḥalabí, 1948.

nombres de autores y títulos de obras, en un momento en que el resto de Europa no se interesaba todavía por las bibliotecas excepto algunos monasterios e iglesias que contenían pocas obras sobre la religión y la doctrina cristiana. La primera biblioteca europea fue la real parisiense que nació cuatro siglos más tarde que la de Al-ḥakam. No contenía más de novecientas obras, de teología en su globalidad.

A pesar de ello, algunas bibliotecas en países islámicos y europeos conservaron obras que apoyaban y demostraban algo de esta influencia que llegó gracias a la traducción de obras árabes. Una cantidad considerable de estos manuscritos y documentos se encontraban en la biblioteca del convento de *San Marcial*, junto a otras como la de *El Escorial* de Madrid, donde se conservan manuscritos y libros que autores europeos elaboraron imitando los libros árabes, como:

1- Lo que escribió Franco de Colonia a finales del siglo XII, influenciado por la teoría de Al-kindí.

2- Lo que escribió John of Garcand en su estudio sobre las melodías conocidas con el término de "Ochetus" que significa "ritmos", y que es un vocablo árabe como se puede apreciar con claridad.

3- El trabajo realizado por tres dominicanos pertenecientes a la orden del convento de Saint Jacques donde había también ciento cincuenta hombres. Esos tres notables dominicanos fueron:

a.- Vincent de Beauvais que escribió hacia 1230 una enciclopedia bajo el título de *Doctrinale*. Fue publicada en latín en el siglo XVI. La obra trataba de varias y

distintas ciencias, incluso la música inspirándose en la producción de Al-Fárábí.

b.- Guillaume de Moerbeke: que se dedicó a copiar todo lo que habían escrito los árabes sobre Aristóteles.

c.- Jerôme de Moravie: que escribió un tratado de música para enseñar a los dominicos del mismo convento, cuando la Iglesia permitió, a mediados del siglo XIII, a sus sacerdotes estudiar otras disciplinas al lado de la religión. Huglo, investigador en el Centro Nacional de Investigación Científica en París, nos comentó que esta obra fue escrita antes de 1304 porque en la única copia que existe es de esta fecha y pertenece a Pierre Limoges, que era profesor de arte en la Sorbona. Nos comentó asimismo que fue publicada en latín, en Regensburg en Alemania hace más de 30 años, por los cuidados de Csebra que tiene interés en traducirla al francés.

II- Factor práctico-popular:

Este factor se basa en el contacto directo y la tradición oral. No cabe duda de que la música andalusí conservada hasta hoy en día en Marruecos se considera de gran valor, comparable al de otras manifestaciones y prácticas musicales conservadas en ciudades y países europeos que tuvieron importantes contactos con las urbes árabes, como España, Sicilia, Chipre, Córcega, el sur de Italia y Grecia. Estos sitios conservaron su música popular sin ninguna alteración ni intento de introducirle factores ajenos que pudiesen enturbiar la originalidad de sus rasgos. Es un factor que podemos detectar en el flamenco español y el fado portugués.

Sabido es que la expansión de la música popular está relacionada con su práctica diaria, es decir, con la memoria colectiva que la conserva en su originalidad, resistente a la influencia externa. En ese marco no se detecta su desarrollo excepto en los sitios que vivieron grandes contactos humanos y movimientos de intercambio muy intensos.

A pesar de la dificultad de encontrar y acceder a documentos que justifican esa influencia, podemos citar algunos ejemplos que hemos podido recopilar, como es el caso de las cántigas de Santa María atribuidas a Alfonso X el Sabio, bajo cuya consideración y dirección se recopilaron y se conservaron, en la primera mitad del siglo XIII. Las cantigas están escritas en gallego, muy difundidas en Castilla, Aragón y otras tierras andalusíes, ya sea en España o en Portugal. Existen otras dos copias en Madrid y una en El Escorial. La publicó en versión completa Higinio Anglès, director del departamento de música en la Biblioteca Central de Barcelona en cuatro volúmenes (1964-1943). Se consideran junto a los manuales de los trovadores como la obra más completa en este campo, que nos ha llegado de la Edad Media. Recopila cuatrocientos cantos y canciones, siguiendo en su distribución, rimas y ritmos, el modelo de la *muaššaḥa* y el *zéjel* con pequeñas diferencias, sin quitarle el valor de la influencia árabe, igual que en otros tipos de poesía popular española. Existen otras obras también marcadas por la misma influencia como es el ejemplo del *Cancionero musical* recopilado en 1502. Apareció otro libro también como una suma de *zéjel*es de Castilla publicados bajo el título de *El cancionero de Baena* y que manifiesta de manera nítida la influencia del *zéjel* árabe en la producción de los castellanos, siguiendo el

mismo modelo, pero en lengua diferente. En este documento, el autor intentó establecer términos correspondientes a los conceptos técnicos árabes del *zéjel* y de la *muaššaḥa*[1]. Así, frente a la palabra *markaz* encontramos la palabra "estribillo", *al-ġhuṣn* le corresponde "mudanza" y *samṭ* tiene como equivalente el término "vuelta".

En la cantiga Alfonsina encontramos una mezcla de tres sistemas de arte: música, poesía y miniatura. En el códice de los músicos y de ahí su nombre, hay 40 miniaturas intercaladas entre cada diez poemas. La miniatura de presentación incluye una verdadera jerarquía de músicos: en el centro el primero de ellos es el emperador. Las miniaturas presentan generalmente imágenes de músicos, generalmente dos, que aparecen en posición frontal mirándose el uno al otro en los ojos transmitiendo una sensación de coordinación y de armonía entre el todo y las partes. En otras, el músico aparece solo. La mayoría de los instrumentos musicales que aparecen en esas imágenes son de origen arábigo-musulmán y ponían más el acento sobre el *qánún*, el laúd de diferentes tamaños y el tambor que se siguen utilizando actualmente en las provincias del sur de Francia, en Provenza y lo llaman tambor de cuerdas. Incluso la manera de tocarlos refleja claramente el modo de uso árabe. El arco apareció más tarde en Europa. Para tocar la *rabába*, el músico tenía que colocarla sobre sus rodillas juntas. Esta tradición sigue vigente hoy en día entre los intérpretes de la música andalusí en Marruecos. Durante la Edad Media, los músicos españoles se colocaban el rabel sobre el hombro o el pecho, como

[1] Véase Lévy Provençal. *L´Islam d´occident*, p. 136.

aparece en las miniaturas de los artistas y de los ángeles. Esta práctica se debe quizá a que la *rabába* es un instrumento delgado y ligero y cuesta sujetarlo sobre las rodillas. Ocurrió esto, sin duda alguna, cuando los europeos dominaron el uso de ese instrumento y superaron las dificultades de técnica.

Queremos poner énfasis en este punto acerca de los cuadros en los distintos museos de Europa y América e incluso en el mobiliario, como es el ejemplo del baúl de marfil conservado actualmente en la iglesia de Pamplona[1]. Decoran sus tapas los mismos dibujos que adornan las Cantigas de Alfonso el Sabio.

Se considera, por su parte, a *El cantar de Mío Cid* como un verdadero testimonio de la época y de las manifestaciones más importantes de las hazañas populares que repetían los juglares. El arabista Ramón Menéndez Pidal le dedicó un elogioso estudio publicado en 1908 y el investigador, mi gran amigo, Taher Ahmad Makki, le dedicó otro estudio en árabe bajo el título: *La epopeya del Cid, primera epopeya andalusí escrita en lengua castellana*. La compara con los cantares de gesta. Narraba las hazañas y los episodios de guerra que marcaron la historia de Al-Ándalus. A pesar de eliminar episodios y capítulos relacionados con el Islam y los musulmanes, la influencia árabe[2] queda muy palpable en

---

[1] Henri Pérès. *La poésie andalouse en arabe classique au XIème s.* pp. 377-378, Ed. Maisonneuve-Paris, 1953.

[2] Sobre ese asunto escribió Aṭṭaher Makki el último capítulo de su estudio arriba mencionado, bajo el título *"Influencia árabe en la malḥama,* véase*: Malḥamat al-cid*, p. 232-256, Ed. Dár Al Ma'árif, Egipto, 1970. Véase el tema de la épica andalusí y su influencia a

los elementos del texto, sea a nivel del contenido y/o de la forma, sea a nivel del uso de palabras de la lengua árabe: cid, algara, cofia, almohada, alcaide, alcalde.

Junto a estos documentos, las canciones de los trovadores constituyen un factor y un importante elemento testigo de esta influencia que ejerció Al-Ándalus sobre el resto de Europa. El trovador es una palabra provenzal que deriva del francés y cuyo significado es hallar (trouver). Dicen también que "trovador" proviene de la palabra "trovar" que, literalmente, quiere decir "componer verso". Alude también a los cantantes de ese tipo de canciones en el norte y el sur de Francia, según explican los estudios.[1]

Aparecían estos trovadores en las cortes y palacios de los condes de Provenza, Poitou y Flandre, de duques como el de Barbante, Bourgogne, que gozaban de un gran poder que llegaba hasta Bélgica y Holanda. Igualmente, aparecieron en las cortes francesas, inglesas y en Castilla y Aragón. En Francia, estos artistas fueron famosos bajo el reino de Louis VII gracias a su esposa Eleonor de Aquitania, mujer culta y madre de Ricardo Corazón de León (f.1199), uno de los famosos troveros de la historia. Este personaje escribió una poesía melancólica e intensa al ser encarcelado con su amigo Blondel de Nesle. Fueron tan conmovedoras y emocionantes sus canciones que los juglares[2] las repetían en sus veladas. Igual que los troveros, los juglares eran

---

través de la perspectiva de Julián Ribera y Ángel Palencia en su libro *Historia del Pensamiento andalusí*, pp. 603-613.

[1] Jean Beck llamó la atención en su obra sobre esta cuestión. *La musique des troubadours,* Ed. Stock, p.23.

[2] Op.cit. p. 29.

cantantes y poetas al mismo tiempo. Cantaban con un acompañamiento musical[1], generalmente flauta, guitarra o gaita y algunos preferían el arpa o algún instrumento de cuerda que se extendieron en Europa por primera vez. Y si no aparecen tocando el laúd, en la mayoría de los casos, es porque en aquel momento no gozaba de gran uso en la música escolástica como era el caso en la Europa popular. Los trovadores eran gente que podía pertenecer a cualquier clase social: reyes, señores feudales, obispos, militares, burgueses, gente del pueblo, etc. Uno de ellos pertenecía a una clase de nobles, Guillermo VII, príncipe de Poitier, encarcelado por los árabes en 1097 mientras salía con el príncipe Raimundo IV. Los árabes lo trataron muy bien durante su cautiverio y lo hicieron asistir en su corte a veladas de canto. Cuando lo liberaron volvió a su tierra impresionado ante tan cultas conductas y prácticas.

Otra figura destacada también, fue la del conde Guillermo IX de Poitou (1087-1127). Pero la mayoría pertenecía a capas sociales bajas como fue el caso del trovero Blondel y de Marcabru, que no era más que un simple bastardo.

Los trovadores tuvieron una importancia crucial en el desarrollo del amor como tema literario. El amor cortés y la idealización de la mujer eran temas comunes en su poesía. Elogiaban las virtudes, componían elegías para expresar el dolor por la pérdida del difunto, trataron el tema de la guerra, puesto que muchos de ellos eran caballeros y algunos, incluso, tomaron parte en las Cruzadas. Sus canciones de amor y de hazañas

---

[1] Véase *Historia de la música*, pp. 46-50 y otras obras citadas.

compartían rasgos con las del romance, a diferencia, éstas eran más alegres y joviales. Los españoles cantaban el romance igual que el *mauál* de los árabes. Otro tipo de música es el pastoril. Era muy difusa; se trata en la mayoría de los casos de un diálogo amoroso entre un noble caballero y una pastora. La imagen de los trovadores llevando sus instrumentos musicales nos recuerda a los poetas con su rabel, conocidos en la cultura popular árabe, trasladándose de un sitio a otro cantando historias y hazañas, implorando con su poesía y suplicando compasión. Este tipo nos hace recordar las prácticas poéticas de la Yáhilía. "*El primer poeta que usó su poesía como medio para pedir favores errando en tierras ajenas y lejanas fue Al-a'šá, de allí le viene el nombre de címbalo de los árabes*"[1].

No nos extraña, pues, este fenómeno sabiendo que los trovadores y los troveros fueron muy influenciados por los andalusíes ya sea en cuanto a forma o a contenido de sus canciones. En relación con la forma, la influencia es perceptible en el uso de los instrumentos musicales islámicos y en su manera de tocarlos junto a la armonía entre poesía y melodía, es decir entre el ritmo poético y el melódico como es el caso en la repetición de las palabras: *ḥabíbí, sídí*… Aparece también en la composición poética adaptada de la *muaššaḥa* y del *zéjel*, imitando su estructura, sus ritmos variados y sus múltiples rimas, en la *jarcha* y en versos más cortos, dispuestos en estrofas y basados rítmicamente en el acento. Además de la influencia en la estructura del poema y su rima, los trovadores y todos los poetas de la Edad Media adoptaron la estructura del verso, la rima, la

---

[1] *Al-aġání*, vol. 9, p. 106.

métrica y la medida[1], como puede aparecer en el verso siguiente de la canción de navidad:

Il est / **né** le di / **vin** en / **fant**.[2]

El verso lo constituyen cuatro medidas; en cada una hay un tiempo alto y otro bajo, siendo el motivo que el tiempo es el que representa la rima que puede tener una entonación expresable sólo por medio de tiempo alto. Es consabido que los trovadores y otros cantantes europeos en la Edad Media se basaban en su composición sobre esta rima poética paramétrica. De allí que no nos extrañemos ante la opinión de algunos críticos que consideran que: "el trovador poeta deriva de la palabra árabe "*ṭarab*" mientras cantaba sus canciones según el esquema árabe"[3] y las palabras "trovador" y "trovero" son de origen árabe sin duda alguna, derivadas de "*ṭarraba*" es decir canta, puede significar también el estilo de repetir su música[4] como puede ser la interpretación de la palabra árabe "*ṭarráb*".[5]

A nivel del contenido, como hemos mencionado más arriba, las canciones quedan marcadas por el amor, las hazañas caballerescas, algunos acontecimientos de la expansión musulmana, algunos valores islámicos y súplicas implorando imágenes y ficciones arábigas.

---

[1] Véase *La musique des troubadours*, pp. 60-61.
[2] En francés en el original. NdT.
[3] *Shams al-'arab,* p. 533.
[4] *Turáz al-islám*, capítulo*: España y Portugal* de Bertrand, John, p. 38, Trad. Ğarğis, Fatḥalláh, Ed. Dár Aṭṭalí'a, Beirut, 2ª ed. 1972.
[5] Op.cit. Capítulo sobre la música, Farmer, p. 459.

Ese contenido tenía por tema esencial el amor cortés o "buen amor"[1], un amor platónico y místico en el cual la amada es siempre distante y admirable. Sustituyen el nombre de la amada por una palabra clave (*senhal*) o seudónimo poético para que los *lausengiers*[2] (acusadores) no adviertan a su *gilós*[3], esposo celoso. Consideraban que el corazón que no experimenta el amor es vil y despreciable[4]. Ese tipo de amor como lo explica Lope de Vega es más espiritual y puede no dedicarse a una persona específica. "Amar el amor sin saber a quién"[5], dice Lope.[6] Según Bernard de Ventardon: "*quiero a la más pura y fiel de las mujeres. Mi corazón sufre y mis lágrimas corren porque la amo y no sé qué hacer. Me cautivó el amor y me tiró en una cárcel sin llave ni salida y una amada que no tiene ninguna piedad de mí.*[7] Por otro lado, Guillermo de Poitier dice: "¡qué alegría caer en el amor!, quiero empapar mi alma en los ríos de esta gran felicidad y suplicar el amor de la dona más perfecta. No existe en el mundo alegría igual que la mía, impregnada en el amor y en la dulzura de este encanto"[8].

---

[1] En español en el original. NdT.

[2] Véase Von Greenbaum, Gustav. *Estudios en la literatura árabe*, capítulo: *La influencia de los árabes en la poesía de los trovadores*. Trad. Iḥsán Abbás, p. 208, Ed. Dár maktabat al-ḥaiát- Beirut, 1959.

[3] Provençal, Lévi. *L´Islam d´occident*, pp. 295, 296, 297.

[4] Según aporta Bernard de Ventadorn (Véase *Estudios en la literatura árabe*), p. 219.

[5] En español en el original. NdT.

[6] Véase Jean Rouquette. *La litterature d´occident*, Paris, Presses universitaires, 1963, p. 20.

[7] *Estudios en la literatura árabe*, p. 210, copiado de André Berry. *Florilège des troubadours*, pp. 156-157, Paris 1930.

[8] Op.cit. p. 215.

En realidad, el Occidente no conocía en aquella época este tipo y tono de amor y nadie se atrevía a echarse bajo los pies de la amada solicitando su satisfacción. Ni Platón, ni Anacreonte, ni Teocrito ni Safo experimentaron ese tipo de amor. Tampoco lo conocieron los germánicos que consideraban a la mujer igual al hombre. No llegaron nunca a ese grado de amor cortés como lo vivieron los árabes. El estilo de estos últimos llegó a Francia, Italia, Sicilia, Austria y Alemania. Imitaron métodos y estilos de los árabes, se inspiraron incluso de Abbás Ibn Al-aḥnaf en no citar el nombre de la amada en sus poemas amorosos sustituyéndolo por otro, que solía ser en general un nombre masculino.[1]

Parece que el amor cortés fue muy influenciado por el amor "'*udhrí*" de los árabes en su pureza, delicadeza, fidelidad, sumisión, devoción y quejas de amor. Sin embargo, el amor europeo no llegó nunca en aquella época a la etapa del suicidio a causa del amor, como lo experimentaron los poetas árabes enloquecidos por el '*išq* de sus damas como ocurría en los *Beni úḏrá*. En efecto, el amor cortés se dejó influenciar por la dulce y sabrosa experiencia de *Ibn ḥazm* y su genio, su creación poética y sus observaciones en *El collar de la paloma*[2], obra en la cual se ingeniaba en explicar los orígenes del amor, sus

---

[1] *Shams al-'arab*, pp. 523-524.

[2] Ali Ibn ḥazm Abu Muḥammad Al-qorṭobí. *El collar de la paloma* (383-454 de la Hégira / 994-1063), obra editada numerosas veces, la mejor de ellas hecha por Aṭṭáhir Mak-kí, ed. Dár al-ma'árif, Egipto (1395-1975) presentó también nuestro amigo tunecino Jaloul Azzouna un trabajo titulado: *L´amour courtois chez Ibn ḥazm et les troubadours*, como tesis doctoral en la Sorbona. Me enseñó algunos capítulos grabados del trabajo.

objetivos y metas, los tipos de amantes, las condiciones y los estilos de expresión, las recetas y características positivas y los efectos negativos ajenos al amor como los envidiosos, difamadores, el alejamiento de la amada, el pecado y el valor de la castidad.

Al lado del amor "'*uḏrī*", los trovadores, los troveros y los provenzales españoles se vieron influenciados también por el amor carnal y libertino porque cantaron en algunas ocasiones *"sus amores lujuriosos y atrevidos igual que lo había experimentado Ibn Quzmán*"[1].

En paralelo con los trovadores y troveros en Francia, existían cantantes y poetas similares como es el caso de los Minnesinger y los Mistersinger[2] en Alemania. Entre ellos citamos al famoso Henri d´Ofterdingen de noble linaje. Su gran fama en competición poética se la debe a Uartbourg en 1207.

---

[1] Historia del pensamiento en Al-Ándalus, p. 615.

[2] Dos palabras derivadas de *Singer*, es decir el cantante, a la primera añadimos *minne*, es decir amor y la segunda *meister* significa maestro (véase en Éstos poetas, pp.51-56. Véase también *Histoire de la musique*.

Todos estos poetas se beneficiaron de la influencia árabe como fue el caso de los trovadores y en su poesía llamada "lied", imitaron la rima y la métrica árabe y todas las características de la poesía andalusí[1] (157). "*El*

---

[1] *El sol de los árabes*, p. 510, véase también el trabajo de investigación realizado por Abdelghaní Cha'bán in '*álam al-fikr,* bajo el título *La música árabe y su situación dentro de la música internacional*, vol. 6, nº 1- Abril-mayo-junio de 1975. En las páginas 182-185 intentó demostrar las semejanzas entre la *muaššaḥa* y lied a través del comentario y de la composición métrica de una *muaššaḥa*:

"daur" (verso) primero A: (Juro) Por Aquel que me emborrachó con sólo ver tus labios,
Con cada copa y el néctar de tu boca.

"daur" (verso) segundo A: (Juro) Por Aquel que de negro pintó tus párpados
Ante Él la magia se prosterna y a Él se acerca.

"jána" (casilla) B: (Juro) Por Aquel que me hizo derramar lágrimas cuando
me abandonaste sin motivo ni razón.

"daur" (verso) tercero A: Pon tu mano derecha sobre mi pecho, pues
¡qué mejor que el agua para apagar las llamas!

La composición se hizo según el modelo siguiente:
1.- se musicaliza la letra del "daur" primero
2.- se repite la misma melodía en el segundo.
3.- se compone el segundo ritmo de acuerdo a otro arreglo.
Esta diferencia puede hacerse de tres formas diferentes:
a.- cambiando la imagen rítmica por otra o aplicando la cesura de manera diferente.
b.- cambiando la nota por otra en el mismo marco melódico. (en relación con la *muaššaḥa* mencionada solo hubo cambio de la *ṭabaqa* (nivel)).
c.- ajustando el ritmo, la melodía y la "*ṭabaqa"*. Sin embargo el segundo ritmo debe terminar igual que el primero, es decir el ritmo del "daur".

estilo árabe se apoderó de todos los modos poéticos griegos, latinos y germánicos. Para la lengua germánica es difícil domar la métrica, sin embargo se ha influenciado enormemente por la composición árabe olvidándose de los orígenes germánicos y griegos ¿Cómo ha ocurrido esto? ¿Y por qué no componemos, nosotros los alemanes, nuestra poesía como lo hicieron los griegos y los romanos? Durante largos períodos la poesía estaba marcada por el latín. El pueblo empezó a componer la lírica cuando se liberó de los métodos greco-romanos adoptando el carácter semita en la composición de su poesía. Sentía la necesidad de adoptar la lírica como modelo poético. Si no fuese por esa razón no habrían alcanzado nunca tanta fama mundial nuestros poetas como es el ejemplo de Gautier y otros"[1].

4.- se repite el primer ritmo con las palabras del tercer verso llamado *silsila* (cadena) o *ġiṭá (*tapa).

Según el investigador, la distribución de *lied* debe ser según el modelo siguiente: daur primero A, daur segundo A, respetando en la composición del ritmo la interacción de las melodías y la repetición ajustada de las imágenes A (primera) y A (segunda). Este cambio no afecta la esencia de la imagen estructural en el esquema de la moaxaja. Después viene otra imagen, que puede ser basada en otro ritmo para cambiar los rasgos de la nota y de la melodía, si lo permite la circunstancia. Se denomina en este caso pedazo B y le corresponde en la muaššaḥa la *Jána.* En la conclusión B aparece de nuevo la imagen entera o una parte de ella. Se toma en consideración, en este cuarto elemento musical o A, la imagen final que aparece en A *MahaT Tam* basado en la imagen rítmica y melódica con la cual empezó la canción. Así, en el mismo marco comparativo deducimos que el aire musical de leid y de la moaxaja son del mismo origen.

[1] *El sol de los árabes*, p. 508.

La *muaššaḥa* y el *zéjel* se consideran como la clave mágica que explica el apogeo de diferentes manifestaciones y estilos poéticos en la Edad Media.[1]

Establecida y probada la influencia andalusí en relación con el ritmo y la melodía en Europa, agregamos algunas manifestaciones artísticas que no pueden más que apoyar nuestra teoría y confirmar nuestras aportaciones, de las cuales citamos:

I- La improvisación: es una de las características de la música árabe. El factor no se debe a que esa poesía fuera sólo de tradición oral; todo lo contrario, como explicaremos más adelante, sino porque los poetas tenían mayor capacidad de creación y expresión instantáneas de sus sentimientos y opiniones intentando exhibir su capacidad y su genio en la composición poética, junto a la presentación de los *mauál* y el uso de los diferentes instrumentos musicales. Este método es muy antiguo en la tradición árabe y de él habla Ibn Síná en su libro "*Aššifá*", a pesar de que los árabes usaban los instrumentos musicales para acompañar su letra, la voz humana y la manera de presentar su poesía constituía la base de su actuación. Quizá en ello radique el secreto de la estrechez de la relación que mantienen entre sí la poesía y la música. Los músicos y cantantes europeos s quedaron muy influenciados por ese estilo de actuación, lo que dificultó el acceso a la realidad de la música medieval. Podemos aplicar la misma regla a las cantigas de Alfonso el Sabio, anteriormente mencionadas. No dudamos de su existencia pero podemos adelantar que lo

---

[1] Según opina Ribera en su obra *Historia de la música árabe medieval y su influencia en la española*, Madrid, 1927. Véase también Lévi Provençal*: L´Islam d´occident*, p. 288.

que nos ha llegado puede constituir únicamente un esquema general del cual nos inspiramos sin avanzar confirmaciones científicas a propósito de su composición. Según un crítico: “el punto más relevante y el que suscita reflexión quizá fuera la libertad que gozaban los cantantes, quiero decir, la manera instantánea de improvisación, de creación y de composición. Los estudios sobre la música europea antigua demuestran que la improvisación era un factor difundido entre los poetas y nada sancionado ni mal visto, pero se extendió más la brecha cuando se distanciaron las dos culturas”[1]. Sin embargo, es consabido que la situación fue cambiando durante el renacimiento cuando empezó el interés por la regulación de la música y de sus distintas manifestaciones, a expensas de la capacidad creadora que no florece excepto en un ambiente de libertad favorable a la improvisación, a la creación y a las manifestaciones íntimas teñidas de rasgos espirituales. Observamos que varios rasgos empezaron a ir en contra de la improvisación de los cuales sería quizá la multiplicación de los grupos musicales y la expansión del uso de instrumentos. Estos factores entre otros, disminuyeron la creatividad de los intérpretes. A pesar de todo, incluso en la manera actual de registrar y recopilar, no parece que haya unanimidad en la manera de realizarlo y por consiguiente, existen distintas actuaciones diferentes de un artista a otro.

II- La transcripción: se manifiesta en el abecedario de las melodías o lo que podemos llamar solfeo y que es la técnica de entonar una melodía haciendo caso a la

---

[1] Anthony Roly. *Las relaciones entre la música árabe y la música occidental*, Revista *Al-qiṯára*, serie 59, Bagdad, 1978.

pronunciación de los nombres de las notas musicales entonadas. Sin embargo, la notas actuales no son capaces ni de abarcar toda la música europea moderna, ni de traducir y expresar todos los estilos y modos musicales no europeos.

Se empleaba antiguamente, en Europa, el neuma para la escritura de la música, sin ritmos determinados. De origen griego, está más cerca de ser una ayuda mnemotécnica que un sistema musical propiamente dicho, puesto que los textos de neumas no podían ser descifrados si no se conocía la melodía previamente. Podríamos decir también que son los primeros intentos sistemáticos de notación musical. En la notación neumática[1], el tempo y el ritmo dependen del texto y no se anotan. Las principales *neumas son*:

- *Punctum*: significa movimientos descendentes; una nota más grave.

- *Virga*: movimiento ascendente; una nota más alta o mantenerse en el agudo. Se utilizaba en la escritura de las canciones eclesiásticas. Evolucionó con los trovadores y perduró hasta el siglo XVIII cuando empezó la práctica de los sistemas modernos. Se considera la escritura musical como "el resultado de un largo proceso que empezó mucho antes y los árabes partieron de su alfabeto para la representación musical. Inscribir los signos dentro de un rayado de cinco líneas no puede significar más que las cinco cuerdas del laúd, que conoció una gran evolución muchos años antes[2]. Es

---

[1] *La musique des troubadours*, p. 40.

[2] Kurt Zacks. *Patrimonio de la música mundial*, Trad. Samáḥa Al-khouli, p. 217, Dár Annahḍa, Egipto 1964.

creación de los musulmanes que se basaban, para la conservación y grabación de los ritmos y melodías, en la transcripción de tablaturas de alfabeto, con letras, números o símbolos, para especificar la posición de los dedos y las cuerdas punteadas. La primera técnica fue mencionada por Al-kindí en su tratado de música, por Al-fárábí en su libro extraordinario de música Kitáb al-músíqá al-kabír (El gran libro de la música) e Ibn zaila en su libro Al-káfí fí al-músíqá, mientras que Ibn Síná (Avicena) utilizó el segundo método en su obra maestra Aššifá'.

Cabe destacar que los músicos en su expresión melódica se basaban sobre la notación alfabética contemplando dos estilos:

- La cronología de las letras del alfabeto según el orden siguiente:

Alif, bá, yím, dál, há, uáu, zái, Há, Tá, ia, káf, lám.

Es el método adoptado por Al-kindí.[1]

- Seguir el valor numérico del alfabeto parando en la "yae" que equivale a diez, luego añadirle del alfabeto las primeras letras según el modelo siguiente: " alif (1), bá (2), yím (3), dál (4), há (5), uáu (6), zái (7), Há (8), Tá (9), ia (10), iá (11), iab (12), iay (13), iad (14), iah (15). Es el método que adoptó Abú Mansúr Ibn Zayla.[2]

Los europeos utilizaron la transcripción en tablaturas durante el período de arabización de su música. Por su

---

[1] Véase su tratado sobre "*Jabar Siná'at at-ta'líf* (Tratados de Al-Kindí sobre la música), de la p. 47 adelante.

[2] Ibn Zayla. *Kitáb Al-káfí fí al-músíqá*, p. 36-37 y también Youssef Zakaria, Ed. Dár Al-qalam. Le Caire 1964.

parte, el Conde Contreras se interesó por la producción artística de Al-kindí de la cual copió la nota musical"[1].

Europa siguió el mismo modelo hasta el siglo XVIII, es decir hasta "el punto de arranque que le permitió estructurar y completar su tiempo y sus compás"[2]. Sin embargo, el origen de las notas del solfeo que atribuían al músico italiano Guido de Arezzo: Do, Re, Mi, Fa, Sol, La, Si, inspirado en 1026 del himno de San Juan Batista, pueden ser en realidad signos derivados de las sílabas del sistema árabe: dál, rá, mím, fá, ṣáḍ, lám, sín, utilizadas junto con otras en partituras musicales latinas del siglo XI.[3]

III- Conceptos e instrumentos: por su parte, manifiestan la influencia que ejerció la música arábigo-islámica sobre Europa a través de Al-Ándalus. De estos instrumentos y bailes citamos:

- Alalas: es decir canto, derivado de "iá líl"; se utiliza también en Marruecos bajo la forma "Alay-Alay".
- La *cornamusa*: formada de "corne", cuerno, y "muse", un instrumento musical de viento de doble lengüeta.
- Hunda
- Mascara
- Ochetus
- Olé, Olé (Alláh, Alláh)
- Rondo (*núba*)
- Zambra: Morena (baile)

---

[1] *Chams al-'arab*, p. 493-494

[2] Al-ḥanafi, Maḥmud Aḥmad. *'Ilm al-álát al-músíqía*, p. 80, Alta Institución egipcia de producción, 1971.

[3] *El sol de los árabes*, p. 494.

- Una Suite: es una pieza musical compuesta por varios movimientos breves
- Trovador: derivado de Tarab añadiendo el sufijo –dor del agente.
- Zaharrones: viajeros, narradores y mendigos (alusión a los magos y prestidigitadores)
- Zamelzin: (cabeza de burro en madera, máscara que utilizan los músicos para disfrazarse)
- Zarabanda

Entre los nombres de los instrumentos citamos los siguientes:

- Pandero, Bandurria
- Bucca
- Adufe
- Rababa, apareció en los escritos de la Edad Media y conoció varias transcripciones: rebab, rebeb, rubeb y rubec.
- Echiquier
- Sonajas
- Tambor
- Laúd: tiene sus correspondientes en todas las lenguas europeas
- Gaita
- Qanun
- Corno
- Añafil
- Nacaire

Cabe destacar que la adopción de instrumentos musicales no significa forzosamente la conservación de sus nombres originales, sabiendo que muchos instrumentos pasaron a Europa a través de los

musulmanes y éstos les cambiaron el nombre. La falta de datos sobre la aparición de los instrumentos musicales y su creación partiendo de las flautas de caña que aparecieron mucho antes, hasta llegar a los de cuerdas e instrumentos de viento que dejan plantear varios cuestionamientos.

A pesar de todo eso, Kurt Zax afirma lo siguiente: "*los instrumentos eran muy variados, junto a la rababa y al arpa aparecieron varios tipos de laúd y aparatos similares que vinieron efectivamente de Al-Ándalus islámico aún sin extenderse mucho, en aquel momento, en la música occidental. Sin embargo, Europa adoptó con mucho interés dos instrumentos musicales orientales: el salterio egipcio que se toca punteándolo y el persa tocándolo directamente. Persistieron estos dos instrumentos después de haberles añadido tabla armónica y clavecines y darles nombres de piano. El mundo islámico y Occidente fueron estrechamente relacionados por varios motivos: las Cruzadas, la expansión musulmana en España y Sicilia. A través de estos contactos, entraron el oboe, la trompeta y los clarines. En realidad, fue el Islam quien regaló al mundo cristiano los tambores normales de guerra y el adufe que no ocupaban ningún sitio en la música tradicional europea*"[1].

En otro sitio añade: "*es consabido que los instrumentos musicales nos vinieron de Oriente a través de distintas vías. El único instrumento que Europa tuvo el mérito de crear es el piano, pero luego descubrimos que era de origen andalusí. El término más antiguo que*

---

[1] *Patrimonio de la música mundial*, p.124.

se dio a este instrumento en francés, inglés y español, durante el siglo XIV fue el Echiquier. Se trataba de un pequeño instrumento de clavecines negros y blancos ordenados sobre la mesa que sirve para tocar. Fue la primera manifestación que dio lugar luego al piano actual. Esta apelación no tiene bases en Oriente árabe y se piensa que es de origen andalusí y constituye una de las creaciones de Ziryáb en Al-Ándalus"[1]. En cambio, Zighrid opina que "*la cítara constituía el origen del piano*"[2].

No podemos negar que los instrumentos musicales árabes conocieron también su gran evolución con los europeos, gracias a quienes llegaron a un auge que no hubieran podido alcanzar en su cuna. Sin embargo, "*si los instrumentos de viento y de percusión se desarrollaron gracias a la mezcla con otros europeos, los instrumentos de cuerda que se tocaban con dedos o plumas de ave conocieron su esplendor gracias a la aportación árabe y constituía el laúd el gran regalo que ofrecieron los árabes a la Europa joven y adquirió un éxito sin par. Actualmente, mientras Europa emprende el camino de la vejez, experimenta una gran evolución e interés por la fabricación del laúd para disfrutar de sus melodías, su fineza y su melosa musicalidad. Así, este arte ha sobrevivido y perdurado, como testigo ocular, de*

---

[1] Presentó una conferencia en la Universidad de Berlín sobre la historia del piano (en el libro de Maḥmúd Al-ḥanafí: *Ziryáb el músico de al-Ándalus*, p. 176*, A'lám al-'arab,* nº 54, Ad-dár Al maṣría li-tta'líf ua attarğama. Véase también Al- ḥanafi: '*Ilm al-álát al musíqía* , pp. 56-57.

[2] *El Sol de los árabes*, p. 492.

la influencia y del pacto que tuvieron los árabes sobre la música europea”[1].

****

Farmer intentó resumir algunos rasgos de la influencia árabe en la música occidental diciendo: “lo más precioso que Europa ha adquirido de su contacto con los árabes ha sido, sin duda alguna, la música rítmica que utilizaron los cantantes antes de que la compusiesen los teóricos. Vino luego la glosa que le correspondía en el arte arabesco. Una glosa es un comentario o explicación sobre la ejecución de determinados pasajes de una obra. Indicaba dos aspectos diferenciados: la aplicación de ornamentos musicales en determinados intervalos, además de mostrar un pequeño ejemplo para que el intérprete tuviera una base para realizar la armonía, la melodía y la ejecución. Señalaban una extensión de la melodía original y pueden considerarse como las precursoras de la forma musical conocida como variación. Los intervalos pueden ser consonantes o

---

[1] Antonio Roly, “Las relaciones entre la música árabe y la música occidental” (Revista *Al-qiṯára*) dice: “si nos fijamos en la primera de las colecciones musicales del instrumento laúd, publicada por Giovanni Ambrosio Daza en Génova en el año 1508, encontramos en la introducción una dedicatoria a “qalbí castellaní”. En ese marco el teórico español contemporáneo Salinas, autor de numerosas teorías, explica que se trata de un título árabe cuyas letras fueron modificadas para dar (Kalfí…). Pero encontramos, más adelante, en el mismo *muṣannaf*, varios bailes con el título de *Salata,* que es una palabra árabe que significa mezcla. Lo más probable es que se refiera a los pasos de la danza o el ritmo. Encontramos también en el siglo XVI numerosas composiciones para instrumentos musicales que llevan el título de *Maǧribiát* …”

disonantes. Los consonantes (suaves, estáticos) pueden ser perfectos (4ª, 5ª), lo que apresuró los pasos de Europa hacia la armonía musical. Damos a entender aquí que la palabra *conductus*, derivada del verbo latino *conducere*: conducir, acompañar, llevar, y que es lo más parecido a composiciones musicales medievales, es similar al término "*maǧrá*" (paso, conducto) musical árabe. Además la adopción y adaptación de los españoles del laúd árabe fue una de las causas que dieron lugar a la *música ficta* (de latín, música "falsa", "fingida"), es decir describir todas aquellas notas, tanto escritas como añadidas mediante la improvisación de los intérpretes ayudados por su entrenamiento, que queda situada fuera del sistema de *"música recta"* (música correcta o verdadera)"[1].

Es de suma importancia mencionar que la influencia árabe no llegó únicamente a sitios determinados sino que alcanzó casi la totalidad de Europa hasta llegar a Hungría y los Balcanes. De ello deja constancia el gran sabio musical Bardani: "*si observamos la música húngara del siglo XIX nos acordamos forzosamente de la influencia árabe. En aquella época el intervalo mayor de la escala musical árabe colocando la nota superior fue un uso normal y no accidental en la música húngara*"[2]. Preguntándose en torno a la penetración y el traslado de este fenómeno, llega a la conclusión de que fue "*consecuencia de los otomanos que adaptaron el intervalo mayor de la escala musical árabe y lo introdujeron en la civilización húngara… es también fenómeno muy difundido en los Balcanes y todas las*

---

[1] *Turáṯ al-islam* (capítulo la música, escrito por Farmer, pp. 550-551.
[2] *Al-qīṯára*, n. 6, 1974, p. 3.

regiones que estaban bajo la dominación turca durante un largo período”[1].

---

[1] *Ibid*, p. 4.

Conclusión

La reacción ante la influencia

Investigar en este tema nos impone, directa o indirectamente, preguntarnos sobre la naturaleza de la relación entre dos culturas y lo que este factor supone como perspectivas y conceptos. Mientras estábamos analizando el fenómeno de contacto entre la música medieval y la música árabo-islámica, meditamos los distintos grados de interferencia y absorción que dieron lugar a la confirmación de infiltraciones que sobrepasaron los dominios de contacto y aculturación para alcanzar grados avanzados de influencia e interinfluencia. En realidad, la música, como cualquier manifestación humana, experimenta un nivel de interinfluencia tan importante que los estudiosos no pueden abarcarlo ni describirlo: "*la música europea conoció en la Edad Media una importancia y una influencia tal que ni siquiera podemos imaginarlas*"[1]. A pesar de las dificultades de poder comprobar este asunto y confirmarlo, hemos podido determinar las circunstancias del encuentro, su naturaleza y sus resultados cualitativos y graduales, como hemos podido medir también el grado de su aprovechamiento del contacto con el otro ya sea por su competencia o por su hegemonía.

---

[1] Simon Jatgy. *La musique arabe*, Trad. Abdullah Nu'mán, p. 56, Serie "Mádá A'rif" nº26, Publicaciones árabes.

Si tales casos provocan cuestiones y problemas complejos relacionados con la personalidad y la sicología de los pueblos, el asunto no se planteó en Al-Ándalus. En Toledo como en Zaragoza, acudieron algunos responsables a reunir, conservar e instaurar el patrimonio árabo-islámico incitando a los investigadores a estudiarlo y traducirlo.

Al querer demostrar la influencia árabo-musulmana nos hemos basado sobre opiniones de investigadores moderados y justos. Sin embargo, no podemos ocultar las de otros investigadores europeos que se las ingeniaron para negar toda influencia de la música árabe en la europea y no admitieron ninguna influencia árabo-islámica en todo el transcurso histórico y de civilización europea. Estos puntos de vista arraigados se deben a varios factores entre los cuales podemos citar:

- El deseo de atar la civilización a sus orígenes latinos y la pretensión de que fue sacada directamente de fuentes griegas sin mediación ni de los árabes ni de otros.

- La escasez de documentos y la falta de justificación de la desaparición de la mayoría de ellos.

- La escasez de investigadores interesados en estudiar el tema ya sean árabes o extranjeros.

- El fanatismo religioso y étnico manifestado primero en la expulsión de los musulmanes de Al-Ándalus.

- La posición de la Iglesia que se oponía a cualquier tipo de música que no fuera la religiosa, sobre todo la popular muy influenciada por la música árabo-musulmana. Esta actitud constituyó uno de los grandes

motivos responsables de su desaparición y la falta de interés por su transcripción.

- Supresión del lado vivo de la civilización árabo-musulmana y su apogeo cultural durante los períodos de decadencia y de colonización.

A pesar de todos estos factores, las realidades históricas resisten a toda aniquilación y a todo intento de borrarlas. Superan todas las falsas opiniones y los intentos extremistas que obedecen a humores cambiantes. Se mantienen firmes sobre todo en el caso de creaciones de una civilización y una cultura arraigadas en la vida de individuos y comunidades, mezcladas con la vida humana a lo largo de tiempos y lugares y superando cualquier frontera.

Bibliografía

ADDARÁĞ ASSABTÍ, Muḥammad Bnu Aḥmad. *Al-imtá' ua al-intifá' fí mas-alat samá' assamá'*, copia del manuscrito de España, Biblioteca General de Rabat, cod. 3663.

AḤEDRÍ AL-MURRÁKUŠÍ, Aḥmad Ben Muḥammad Al-'arabí. *Maymú' qaṣáid ua muaššaḥát fí al-madíḥ annabauí*. Manuscrito particular del autor.

AL-AHUÁNÍ, Abdel'azíz. *Azzağal fí al-ándalus*, Ed. Instituto de Estudios Árabes, Liga Árabe, Cairo 1957.

AL-BUSTÁNÍ, Butrus. *Udabá al-'arab fí al-ándalus ua 'aṣr al-inbi'áṯ*, ed. 3ª, Maktabat Ṣáder. Beirut.

AL-ḤÁIK ATTIṬUÁNÍ, Muḥammad. *Kunnáš al-ḥáik,* cancionero de *muaššaḥát ua azğál murattaba 'alá annaubát* (foilo copiado de Zuiten).

AL-ḤALI, Ṣafi Addín. *Al 'áṭel al-ḥálí ua al-murajjaṣ al-ġálí*, manuscrito en la Bibioteca Baizíd- Estambul, códice 5542, lo publicó Hunerbakh en 1955 pero no lo hemos conseguido. Naṣṣár Ḥusín prepara una nueva edición del manuscrito.

AL-ḤANAFÍ, Maḥmúd Muḥammad. *'ilm al-álát al-músíqía*, Institución Egipcia General de publicación y edición, 1971. *Ziryáb, músíqár al-andalus*, *a'lám al-'arab*, nº. 54, Addár al-masría li atta-líf ua attarğama.

AL-HÁŠIMÍ, Aḥmad. *Mízán addahab*, Al-maktaba attiğária, El Cairo, ed. XIª, 1951.

AL-ḤAUÁT, Sulaimán. *Mandúma fí aṭṭubú' al-músíqia (Kašf al-qiná' 'an uağh ta-ṯír aṭṭubú' fí aṭṭibá'*), manuscrito en la Biblioteca Real, códice 4229 (La tengo en mi propiedad en Kunnáš Aṣṣiqillí, manuscrito privado).

AL-IṢBAHÁNÍ, Abú al-farağ. *Al-aġání*, Dár aṯṯaqáfa. Beirut.

Al-KINDÍ, Yúsuf. *Muallafát al-kindí al-músíqía*, Trad. Yúsuf Zakaria, Bagdad, 1962.

AL-MAQRÍ, Aḥmad. *Nafḥ aṭṭíb*, Trad. Iḥsán Abbás, Dár Ṣádir, Beirut.

AL-MURRAKUŠÍ, Abdeluáḥed. *Al-mu'ğib fí taljíṣ ajbár al-Mağrib,* Trad. Saíd Al-'arián y Muḥammad Al-'alami, Al-istiqáma, El Cairo, 1368-1949.

AL-UANŠARÍSÍ IBN BASSÁM, Alí. *Addajíra fí maḥásin ahl al ğazíra*, Trad. Iḥsán 'Abbás, Addár al-'arabía li al-kitáb, Libia-Túnez.

AL-UANŠARÍSÍ, Abdeluáḥed. *Manẓúmat aṭṭubú' al-músíqía*, manuscrito, Biblioteca Nacional de Madrid, cod. 5307.

AL-UṮMÁNÍ BEN ĠÁZÍ, Muḥammad. *Arrauḍ al-hatún fí ajbár maknásat azzaitún,* Al-malakía, Rabat, 1384-1964.

AL-ĞIRÁRÍ, Abbás. *Azzağál fí al-Mağrib: al-qaṣíḍa*, Maṭba'at al-umnia, Rabat, 1390-1970.

Muaššaḥát maġribía, Dár annašr al-maġribía, Casablanca, abril 1973.

Al adab al ‘arabí min jiláli ẓauáhirihi ua qaḍáiáhu, t.I, Dár al-ma’árif, Rabat 1979. *Al-amír aššá’ir abú arrabí’ sulaimán al-muáḥḥidí*, Dár a<u>tt</u>aqáfa, Casablanca, 1979.

Taṭaúr al-adab al-andalusí fí ‘ahd al-murábiṭín, Revista *Al-manáhil*, nº. 16, 1979. Ministerio encargado de Asuntos Culturales, Marruecos.

AL-ĞIRÁRÍ, Abdulláh. *Taqaddúm al-‘arab fí al-‘ulúm ua aṣṣiná’át ua asátidatuhum li úrubbá,* Dár al-fikr al-‘arabí, Cairo, 1381-1961.

ANÓNIMO. *Alf lailah ua lailah*, preparación Rušdí Ṣaleh, Dár maṭábi’ aššа’b, Cairo 1969.

ANÓNIMO. *Al-ḥulal al-maušía fí <u>d</u>ikri al-ajbár al-murrakušía*, pub. Allouch, Rabat, 1963.

ATTÁZÍ, Abdelhádí. *Ğámie al-qaruiyín*, ed. Iª, Dár al-kitáb, Líbano, 1972.

ATTIFÁŠÍ, Aḥmad. *Mut’at al-asmá’ fi ‘ilm as-samá’*, manuscrito en la biblioteca Ašúria, Túnez. Publicó Ibn Táuít dos capítulos de ese manuscrito relativos al canto y a la música en al-Ándalus, in Revista *Al-abḥát,* editada por la Universidad Americana de Beirut, vol. I, nº 2-3-4, diciembre 1968.

AUAD AL-KARÍM, Mustafá. *Fann attaušíḥ*, introducción DAIF Šauqí, Dár a<u>tt</u>aqáfa, Beirut, 1959.

AZZÚNA, Ğellúl. *L´amour courtois chez Ibn ḥazm*, thèse de 3ème cycle présentée á la Sorbonne, 1978-79. (Copia impresa).

AZZUBAIDÍ MURTADÍ, Muḥammad. *Táğ al-‘arús min ğauáhir al-qámús*, ed. I[a], Egipto, 1306.

BECK, Jean y Gibb HAMILTON. *Arabic literature*, Londres 1926.

BRAND TRAND, John. *Isbánia ual-burtuġál (capítulo del libro Turáz al-islám li ğamharatin min al-mustašriqín*, Trad. Fatḥ Alláh Ğarğas, Dár aṭṭalí’a, Beirut, ed.2[a], 1972.

EL-ALAMÍ BEN ṬAYYIB, Muḥammad. *Al-anís al-muṭríb fí man laqítu-hu min udabá-i al-Mağrib*, ed. Princeps

FARMER, Henri. *Tárij al-músíqá al-‘arabía*, Trad. Ḥusín Naṣṣár, Alf kitáb, Egipto.

FOK, Yúhán. *Al-‘arabía dirását fí al-luġa ua al-lahağát ua al-asálíb*, Trad. Abdelḥalím Annağğár, Dár al-kitáb al-‘arabí, El Cairo, 1951.

GARCÍA GÓMEZ. *Aššái’r al-andalusí*, Trad. Husín Muenis, Ministerio de Educación, El Cairo, Alf Kitáb.

ĞAUDAT, Arrikábí. *Fí al-adab al-andalusí*, Dár Al-ma’árif, Egipto, 1960.

HAIKAL, Aḥmad. *Al-adab al-andalusí min al-fatḥ ilá suqúṭ al-jiláfa*, El Cairo, 1958.

ḤASSAN ḤUSNÍ, Abdeluahháb. *Uaraqát ‘an al-ḥaḍára al-‘arabía bi ifríqiá attunusía*, Maktabat al-manár, Túnez, 1966.

IBN ABD RABBIH, Aḥmad. *Al-‘iqd al-faríd* (El collar único), Al-istiqáma, El Cairo, 1372- 1953.

IBN ABÍ USAIBIA, Aḥmad. *'Uyún al-anbá fí ṭabaqát aṭṭibá'*, Trad. Nizár Reda, Maktabat al-ḥayát, Beirut, 1965.

IBN AL-JAṬÍB, Lisán addín. *Rauḍat atta'ríf bi al-ḥubbi aššaríf*, Trad. Muḥammad El-Kettani, Dár a<u>tt</u>aqáfa, Casablanca, Iª, Beirut, 1970.

IBN AL-MUNAĞĞIM, Iahiá. *Risála fí al-músiqá*, Trad. Yúsuf Zakaria, Dár al-qalam, El Cairo 1964.

IBN AYBAK AṢṢAFADÍ, Saláḥ addín Jalíl. *Kitáb al-uáfí bi al-uifaiát*, 2ª ed., bajo la dirección de Dirdingh, Dár annašr, Franz Shtáiz, Fisbáun.

IBN ḤAÍÁN AL-QORṬOBÍ, Ḥaián. *Al-muqtabis min ajbár ahl al-ándalus*, Trad. Mahmúd Makki, Dár al-kitáb al-'arabí, Beirut, 1393-1973.

IBN ḤAZM AL-QORṬOBÍ, Ali. *Ṭauq al-ḥamáma fi al-ulfati ua al-ulláf,* Trad. Taher Makki, Dár al-maárif, Egipto, 1395, 1975.

IBN JÁKÁN, Al-fatḥ. *Qaláid al-'iqián fi maḥásin al-a'ián*, copia fotocopiada de la editada en París, Al-maktaba al-'atíqa. Túnez.

IBN JALDÚN, Abdurraḥmán. *Al-moqaddima*, Boláq.

IBN SANÁE AL-MULK, Hibatu alláh. *Dár aṭṭiráz fí 'amal al-muaššaḥát*, Trad. Ğaudat ARRIKÁBÍ, ed. 2ª, Dár al-fikr, Damasco, 1397-1977.

IBN SÍNÁ, Ali. *Ğauáhir 'ilm al-músiqá min kitáb aššífá,*Trad. Yusuf Zakaria, El Cairo, 1956.

IBN ZAILA, Al-ḥusin. *Kitáb al-káfí fi al-músiqá*, Trad. Yusuf Zakaria, Dár al-qalam, El Cairo 1964.

IḤSÁN, Abbás. *Táríj al-adab al-andalusí- ‘aṣr aṭṭauáif ual-murábiṭín*, ed. Iª, Dár attaqáfa, Beirut, 1962.

IJUÁN AṢṢAFÁ. *Rasáil ijuán aṣṣafá ua jillán al-uafá,* Dár Ṣáḍir, Beirut.

JARGY, Simon. *Al-músíqá al-‘arabía*, Trad. Abdullah Nu’man, serie “*máḏá a’rif?*” 26, publicaciones árabes.

LAḤLÚ, Salím. *Al-muaššaḥát al-andalusía*, Dár maktabat al-ḥaiát, Beirut, 1965.

LE BON, Gustave. *Ḥaḍárat al-‘arab*, Trad. Adil Zaítar, Dár Iḥiá al-kutub al-‘arabía, ed. Iª, 1363-1945.

MAKKÍ, AṬṬÁHIR. *Malḥamat assíd, aúal malḥama andalusía kutibat fí al-luġati al-qaštálía*, Dár Al-ma‘árif, Egipto 1970.

NEF, Charles. *Histoire de la musique*, Payot, Paris, 1948.

PALENCIA, Ángel. *Táríj al-fikr al-andalusí*, Trad. Hussain Muenis, ed. Iª, Egipto, 1955.

PÉRÈS, Henri. *La poésie andalouse en arabe classique au XI s.* Maisonneuve, Paris 1953.

PROVENÇAL, Levi. *L´Islam d´occident*, Maisonneuve, Paris, 1948.

RAĞAÍ, Fuád. *Al-muaššaḥát al-andalusía*, primer episodio de la serie *Kunúzuná*.

RIBERA, Julián. *Historia de la música árabe medieval y su influencia en la española*. Madrid, 1927.

ROLY, Antony. *Al’aláqa baina l-musíqá al-‘arabía ua l-musíqá al-ġarbía*, Revista *Qiṯára*, serie 59, 1978, Bagdad.

ROUQUETTE, Jean. *La littérature d'occident*, Presses Universitaires de France, Collection « Que sais-je? », Paris, 1963.

SEDIO, Jean-Jacques. *Taríj al-'arab*, Trad. Adil Zaítar, Dár Iḥyáe al-kutub al-'arabía, Al-ḥalabí, 1367-1948.

ŠA'BÁN, Abdelġaní. *Al-músíqá al-'arabía ua mauqi'uhá min al-músíqá al-'álamía*, Revista *'Alam al-fikr*, t. 6, nº 1, abril-mayo-junio 1975, Kuwait.

TAIMÚR, Aḥmad. *Al-músíqá ual-ġiná 'ind al-'arab*, ed. Iª, 1963, Comisión de publicación de escritos Taimuríes.

VALDERRAMA MARTÍNEZ, Fernando. *El cancionero de El-ḥaik*, Instituto general Franco de estudios e investigaciones hispano-árabe, Tetuán 1954.

VON GRUNEBAUM, Gustave. *Dirásat fí al-adab al-'arabí* (capítulo: *aṯar al-'arab fí ši'r attrubadúr*), Trad. Iḥsán Abbás, Dár maktabat al-ḥayát, Beirut 1959.

ZACKS, Kurt. *Turáṯ al-músíqá al-'álamía*, Trad. Samaḥa El-Júlí, El Cairo, 1964.

ZAKARIA, Yúsuf. *Músíqá al-kindí*, Bagdad, 1972.

ZEGRED, Hunky. *Šams al-'arab taṭlo' 'alá al-ġarb*, Trad. Fárúq Baidún y Kamál Dasuqí, ediciones Al-maktab attiǧárí, Beirut.